ȘTEFAN MUNTEANU

STIL ȘI EXPRESIVITATE POETICĂ

VOR APĂREA:

COLECTIV
Tehnicile analizei literare

COLECTIV
Istoria limbii române literare

M. MARINESCU-HIMU,
A. PIATKOWSKI
Istoria literaturii eline

MIHNEA GHEORGHIU
Istoria literaturii americane

COLECTIV
Dicționar al literaturii germane

Scanned with OKEN Scanner

81'38
82.081:111.852
– Stilistica
– Literatura – Estetica

STEFAN MUNTEANU

STIL ȘI EXPRESIVITATE POETICĂ

Scanned with OKEN Scanner

CUVÎNT ÎNAINTE

Lucrarea de față își propune să treacă în revistă principalele probleme ale stilisticii, înfățișate mai întîi sub forma unei schițe istorice și apoi sub aspectul cercetării teoretice cu aplicații la textul literar. Cele două părți ale lucrării, distincte în aparență, sînt, în intenția autorului, complementare. Ele urmăresc să pună în lumină, pe de o parte, drumul străbătut de o ramură a științei filologice născută din retorică — cu care și-a împărțit obiectul timp de două milenii —, și, pe de altă parte, să ofere o imagine a tendințelor actuale ale stilisticii ca domeniu al faptelor de expresie motivate de funcția cuvîntului în creația literară. Autorul mărturisește că nu și-a propus să găsească răspuns la numeroasele întrebări pe care le pune stilistica actuală: o astfel de încercare l-ar fi obligat să-și asume răspunderi pe care nu le-ar fi putut duce la îndeplinire. În schimb, el nutrește speranța că, limitîndu-și preocupările la o anumită arie a cercetării, va pune la îndemîna celor interesați o sumă de informații teoretice, unele indicații de metodă și cîteva exemple de analiză a valorilor expresive ale textului literar, privit ca structură stilistică. Cititorii pe care autorul ar dori să-i aibă în vedere sînt, în acest sens și, în primul rînd, studenții facultăților de filologie, colegii care predau limba și literatura română în învățămîntul

Scanned with OKEN Scanner

de cultură generală și elevii din ultimele clase ale liceului. În ce măsură sugestiile pe care le oferă lucrarea le vor fi utile, rămîne să decidă ei înșiși.

Autorul aduce vii mulțumiri tuturor acelora care și-au luat osteneala să citească lucrarea în manuscris și să facă observații menite să ducă la îmbunătățirea ei.

Timișoara, octombrie 1969 ȘT. MUNTEANU

Scanned with OKEN Scanner

INTRODUCERE

Dificultăţile pe care le întîmpină cercetarea stilistică provin din faptul că delimitarea conceptelor cu care se operează porneşte uneori de la puncte de vedere diferite şi adesea contradictorii. Terenul de investigaţie care ar putea asigura unitatea metodologică a studiului este acela al faptelor de limbă. Dar, pentru că materialul lingvistic, organizat în sistem, este instrumentul de comunicare al vorbitorului ca element al unei colectivităţi sociale, precum şi forma de expresie a unei creaţii literare individuale, cercetarea limbii a impus, în linii generale, o separare a domeniilor, potrivit funcţiei pe care şi-o asumă unul sau altul din cele două aspecte ale sale: o funcţie de comunicare, socială, pe de o parte, cu implicaţiile afective ale limbii vorbite, şi una poetică sau estetică, pe de altă parte, răspunzînd intenţiilor artistice implicate în limba literaturii. Aşadar, două realităţi parţial distincte şi două funcţii calitativ deosebite, ceea ce reclamă folosirea a două metode diferite, menite să ducă la rezultate proprii.

Să precizăm că din funcţia de comunicare derivă caracterul *informaţional* al limbii şi cel *emoţional-estetic*. Comunicarea lingvistică este informaţie generală — şi socială — la nivelul conceptelor prin care este reprezentată realitatea; ea este informaţie emoţională la nivelul subiectului şi al reacţiilor lui faţă de obiectele numite. Este o constatare curentă faptul că informaţia intere-

Scanned with OKEN Scanner

sează enunțul lingvistic, întrucît semnele sînt purtătoare de semnificații. Stilistica pornește pentru noi de la această teză teoretică fundamentală a lingvisticii ca știință a semnificațiilor, căutînd îndărătul semnelor motivarea întrebuințării lor în funcție de un conținut de gîndire care a impus utilizarea lor. A gîndi nu poate însemna pentru noi „a mînui semnele limbii", cum ne lasă să înțelegem unul dintre cei mai de seamă lingviști contemporani[1]. Cu atît mai mult, a gîndi artistic nu poate fi egal cu a rîndui într-o rețea de relații și într-un mod particular un material sonor care să alcătuiască o formă opusă structurii enunțului gramatical și existentă numai în virtutea faptului că se opune altei forme.

Contradicția dintre social și individual în limbaj justifică disocierea menționată mai sus. Explicația este că limba, întrebuințată individual în creația unui scriitor, își îndeplinește în aceeași măsură și rolul de comunicare socială, este purtătoare de informații, întrucît este expresia unui dialog al scriitorului cu lumea din jur, chiar cînd acest dialog pare o confesiune în care este angajată numai lumea interioară a conștiinței artistului. În afară de aceasta, dacă ceea ce e general există prin particular, iar acesta din urmă este forma de manifestare a generalului înseamnă că atîta vreme cît nu se confundă particularul cu accidentalul este posibilă întemeierea cercetării pe acele fapte care reprezintă materialul „viu" al comunicării, așa cum apare el concretizat în întrebuințarea artistică pe care i-o dau marii scriitori. O stilistică concepută ca un studiu al individualului în limbă nu este decît într-o contradicție aparentă cu cercetarea limbii *(langue)* ca sistem, întrucît cele două aspecte — și funcții — ale limbii alcătuiesc o unitate dialectică. Ea se realizează în și prin actul vorbirii *(parole)*, în virtutea unui sistem căruia variantele uzului individual, reflectînd esențialul prin imagini, îi sînt în fond subordonate. Se cuvine să facem o deosebire între vorbire ca act individual al realizării limbii și fenomenul individual ca formă de expresie a gîndirii

[1] É. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966, p. 74.

Scanned with OKEN Scanner

artistice în arta literară. În primul caz, avem a face cu abateri de la normele consacrate, cu devieri motivate fie pe plan sociologic (în cazul limbajelor speciale), fie pe plan dialectal sau afectiv. Putem vorbi în acest sens despre tot atîtea ramificații ale unei stilistici lingvistice, care și-ar lua materialul fie din variantele sociale și teritoriale ale limbii, fie din elementele produse de starea afectivă și fantezia vorbitorului. În toate aceste împrejurări, limba nu contrazice totuși limitele funcției ei generale și esențiale de comunicare: prezența elementelor individuale ne informează doar despre apartenența vorbitorului la un anumit grup social, la un anumit dialect sau despre reacțiile sale subiective și spontane.

În limba literaturii — constatarea a fost făcută încă de Ch. Bally — ceea ce este individual reprezintă o abatere voită și determinată de intenția estetică a scriitorului, adică de o modalitate specifică de gîndire artistică situată dincolo de comunicarea uzuală, și integrată, adăugăm noi, într-o structură stilistică. Ceea ce este individual din punct de vedere lingvistic, în sensul elementelor sau îmbinărilor noi, este element esențial din punct de vedere expresiv, ca parte a unui întreg stilistic, a unei unități de structură literar-artistică. Este o primă deosebire între două categorii de fapte individuale, aparținînd unor domenii *neomogene* prin forma și semnificația cu care sînt investite ele de vorbitor sau de scriitor. O altă deosebire, de data aceasta între limba comună luată în general și cea artistică, constă în aceea că în cea dintîi cuvîntul acționează ca semn numai în virtutea sensului său; în limba artistică, complexul sonor intră într-un alt gen de relații semantice, el colaborează „direct" prin natura complexului sonor cu sensul. Afirmația mai veche a lui A. Dauzat că atunci cînd vorbim nu reflectăm la mijloacele de expresie, ci la scopul urmărit: ne gîndim la sens, nu la sunete (*Philosophie du langage*, 1912, p. 29), este valabilă pe planul limbii comune, nu și pentru limba literaturii. Cînd această apropiere se poate totuși face, ea aparține motivării onomatopeice, de tipul „vîntul *vîjîie*", care diferă substanțial de valoarea sugestivă a fonemelor dintr-un vers ca „Melancolic cornul sună" (Eminescu). În primul caz,

Scanned with OKEN Scanner

avem o „copie" acustică a fenomenului, fiindcă verbul *vîjîie* „redă" pe cale acustică fenomenul natural; în al doilea exemplu, avem o reprezentare prin sunet, căci semnele *corn*, *melancolic*, *sună* nu sînt motivate acustic decît prin gruparea lor intuitivă de către poet, în vederea comunicării unei impresii. Ele aparţin unui context stilistic. Este evident că avem a face în ultimul exemplu cu valori expresive, deduse din starea naturală a limbii, adică desprinse din virtualităţile acesteia şi organizate estetic, sintactic şi prozodic în limba poetică. Aceasta ne îndreptăţeşte să înţelegem prin expresivitate poetică mai mult decît accentuarea sau reliefarea anumitor trăsături formale, caracteristice unei comunicări artistice: expresivitatea poetică reprezintă o calitate fundamentală a limbajului artistic, subordonată funcţiei estetice a limbii şi manifestată într-un context, în vederea realizării unui acord, perceput de cititor ca pregnant şi *desăvîrşit*, între mijloacele lingvistice individuale şi sensul comunicării artistice (cf. *infra*, p. 21). Faţă de starea potenţială şi difuză a expresivităţii lingvistice, prezentă în limba vorbită, cea poetică ne apare ca rezultat al unui proces intenţionat de selecţie şi absorbţie a unor anumite mijloace de expresie; ele sînt aduse dintr-o stare latentă în una de actualizare şi evaluare artistică, motivată de un conţinut de gîndire în care este implicată o reacţie a sensibilităţii, o atitudine afectivă. Facem precizarea că prin expresivitate poetică înţelegem în cele ce urmează şi în cursul întregii lucrări expresivitatea limbii artistice, în accepţia largă a termenului de limbă a literaturii beletristice, subordonată unui scop estetic, trăsătură esenţială care o defineşte şi o diferenţiază de limba literară normată[1].

Stilistica literară, concepută în lucrarea de faţă ca un studiu al realizărilor lingvistice individuale, motivate estetic în opera literară, va trebui să parcurgă treptele

[1] Un punct de vedere diferit, aplicat în cercetarea structurii limbajului poetic avînd ca termen de referinţă limbajul matematic, susţine Solomon Marcus, în excelenta lucrare *Poetica matematică*, Bucureşti, Editura Academiei R.S.R., 1970. Din păcate, nu am putut utiliza numeroasele sugestii ale acestei cărţi apărute după redactarea lucrării de faţă.

Scanned with OKEN Scanner

care duc spre înțelegerea mijloacelor de expresie ca forme de existență ale unei structuri unitare, ale unui întreg, și să releve, pornind de aici, specificul viziunii artistice proprii unei opere sau unui scriitor. Delimitată astfel la un anumit aspect al limbajului, cel artistic sau, cu un alt termen, limbajul poetic, stilistica își poate asigura un domeniu de fapte omogen, condiție esențială pentru formularea unor generalizări teoretice. O incursiune în evoluția concepțiilor despre stil este menită să creeze perspectiva istorică necesară pentru a defini locul actual al stilisticii la capătul unui drum ale cărui începuturi se situează cu aproape două milenii și jumătate în urmă.

Lucrarea noastră pornește de la concepția actuală că stilistica cuprinde un domeniu insuficient delimitat și că se poate vorbi sub acest aspect de mai multe stilistici sau de mai multe direcții ale stilisticii, avînd fiecare un teren de fapte diferențiat și vizînd scopuri deosebite, motiv pentru care însăși denumirea ei nu acoperă și nu poate acoperi un complex de fenomene, a căror caracteristică esențială este eterogenitatea. Stilistica literară este o disciplină „de graniță", aparținînd lingvisticii și teoriei literaturii, motivarea ei este psihologică, iar scopurile urmărite țintesc dincolo de aceste domenii, fără a răspunde problemelor fundamentale, de natură estetică, spre înțelegerea cărora ea se îndreaptă totuși. Acest punct de vedere coincide în parte cu cel formulat de H. A. Hatzfeld în comunicarea *Questions disputables de la stylistique*, prezentată în 1960 la primul Congres internațional de dialectologie generală de la Louvain (cf. *infra*, cap. I).

Din faptul că integrăm stilistica literară și în domeniul lingvisticii (care deține primul loc în ordinea stabilită mai sus), nu dorim să rezulte că materialul poeziei — și al prozei poetice — este limba și că structura faptelor de limbă, așa cum ne-o oferă lingvistica, trebuie pusă la temelia stilisticii — concepție adoptată de L. Gáldi în documentata sa lucrare *Stilul poetic al lui Mihai Eminescu* (București, 1964, pp. 5—6). Pentru noi, faptele lingvistice sînt suportul imaginii, așadar materialul ei primar care așteaptă să fie organizat nu într-o structură lingvistică (aceasta coincide cu sistemul limbii), ci într-un context stilistic individual și organic care reflectă în for-

Scanned with OKEN Scanner

me proprii și indirecte limba ca instituție și care se realizează și se impune conștiinței receptorului valorilor artistice ca impresii estetice.

Metoda noastră continuă și dezvoltă în parte concepțiile tradiționale, convinși fiind că nu ne putem îngădui să ignorăm rezultatele de pînă acum ale stilisticii, dobîndite într-o perioadă de mai bine de două milenii, fără a aduce prejudicii domeniului însuși al cercetării. Potrivit punctului nostru de vedere, faptele de limbă examinate din unghiul expresivității poetice urmează să fie cercetate nu ca elemente formale, ocupînd un anumit loc într-un sistem de relații, ci în primul rînd în virtutea conținutului lor, care reflectă în chip variat o realitate materială și spirituală. Împărtășim, în această privință, convingerea că stilistica literară este datoare să se mențină cu fermitate în cîmpul de cercetare al limbii ca expresie a gîndirii și a vieții omenești, concretizate în realizările literar-artistice care alcătuiesc o parte importantă a patrimoniului cultural al omenirii. Am ținut totuși seama de orientările mai noi în disciplina noastră, în special de contribuția Școlii de la Praga cu privire la funcția poetică a limbii, de concepția lui Hjelmslev privitoare la dubla dicotomie a semnului lingvistic, de unele contribuții ale lingviștilor italieni, îndeosebi de plasarea cercetării stilisticii într-un cadru larg, extralingvistic, de natură istorico-literară și estetică.

Metoda adoptată de noi își găsește justificarea și în unele din teoriile lingviștilor și filologilor români, pe care lucrarea noastră încearcă să le sintetizeze și, uneori, să le concilieze. Astfel, pentru noi, limba artistică este, ca și pentru B. P. Hasdeu, rezultatul alegerii, în primul rînd datorită intuiției artistice a creatorului, care caută faptele de expresie „și apoi combină cu un instinct admirabil elementele ce-i convin pentru a o rădica mai pe sus de vorbirea cea obicinuită“[1]. Existența ei nu poate fi imaginată în afara tezei generale, formulată plastic de A. Philippide: „... după cum umbra însoțește corpurile

[1] B. P. Hasdeu, *Cuvente den bătrîni*, tom. III, partea I, București, 1881, p. 117.

Scanned with OKEN Scanner

fizice, astfel însoțește cuvîntul cunoștința"[1]. Aceasta înseamnă că admitem din capul locului faptul că limba este și pentru stilistician un sistem de semne care se justifică nu numai prin forma ei, ci și printr-un conținut raportat la cunoașterea realității existente în afara limbii. Puterea de expresie în limba artistică va fi pentru noi, ca și pentru Ibrăileanu, însăși arta[2], cu mențiunea că această însușire esențială a limbajului artistic este dependentă înainte de toate de sensul cuvintelor și al sintagmelor, ca și expresivitatea limbii comune, pe care o are în vedere acad. Iorgu Iordan[3]. Particularitățile individuale de expresie vor fi examinate, potrivit concepției lui Tudor Vianu, nu ca fapte de constatare, ci ca fapte de apreciere, adică valori[4].

Încercînd să supună unei revizuiri și să sintetizeze cîteva din problemele teoretice actuale ale stilului, în funcție de expresivitatea limbii poetice, lucrarea de față își propune în același timp să le ilustreze prin analize care să înfățișeze o imagine variată a stilului unora dintre scriitorii noștri clasici și să sugereze pe această cale principiile unei metode de cercetare a limbii literaturii artistice.

---

[1] A. Philippide, *Istoria limbii române*, I, *Principii de istoria limbii*, Iași, 1894, p. 3.
[2] G. Ibrăileanu, *Studii literare*, București, Cartea Românească, 1930, p. 128.
[3] Iorgu Iordan, *Stilistica limbii române*, București, 1944, p. 19.
[4] Tudor Vianu, *Cercetarea stilului*, în *Probleme de stil și artă literară*, București, E.P.L.A., 1955, p. 200.

Scanned with OKEN Scanner

I

OBIECTUL STILISTICII — O PROBLEMĂ DE DELIMITARE

1) Intrată în sfera de preocupări a lingvisticii la începutul secolului nostru, stilistica a urmat și continuă să urmeze un drum opus celorlalte ramuri ale științei limbii. Căci, în timp ce alte discipline filologice, avînd o tradiție mai veche, și-au precizat și delimitat obiectul și metodele, stilistica, dimpotrivă, și-a extins limitele, diversificîndu-se pînă acolo încît faptele ei sînt sau pot fi revendicate de domenii ale științei diferite între ele, cum sînt lingvistica, teoria literaturii și estetica. Asociată unuia sau altuia dintre aceste domenii, stilistica pare să înfrunte riscul de a se dizolva în ele sau, în cel mai bun caz, de a fi anexată ca un capitol al lor. Această evoluție divergentă putea fi prevăzută încă din primul deceniu al secolului al XX-lea, prin direcțiile imprimate noii discipline de către Ch. Bally, pe de o parte, și de K. Vossler, pe de altă parte. Contribuțiile ulterioare ale lui Leo Spitzer ilustrează în ce măsură orientările inițiale s-au putut întîlni într-o concepție care, fără să abandoneze punctul de vedere genetic, condamna insensibilitatea lingvisticii față de estetică[1] și afirma că puntea de trecere între știința limbii și știința literaturii se numește stil[2]. Această definiție plasează obiectul stilisticii între două domenii ale cercetării, care, deși au ca element comun limba, sînt deosebite prin natura lor. Definiția lui Spitzer, cu toate

[1] Leo Spitzer, *Sprachwissenschaft und Wortkunst*, în *Stilstudien*, II, p. 1.
[2] *Ibidem*, p. 4.

Scanned with OKEN Scanner

inconvenientele pe care le comportă formularea ei în termeni metaforici, exprimă o realitate: cîmpul de cercetare al stilisticii a fost situat, prin sensul ce se atribuia faptelor ei, cînd pe un teren cînd pe altul, păstrîndu-se iluzia că investigaţiile ocupă locul de mijloc, unde ar fi trebuit să se întîlnească şi să se contopească cele două domenii. Dar această formulă de compromis este ulterioară. O dată cu naşterea stilisticii, obiectul ei fusese inclus în acela al lingvisticii de către Ch. Bally[1] şi mai tîrziu de acad. Iorgu Iordan[2], iar în vremea noastră, în acela al poeticii de către R. Jakobson[3] sau în sfera stilisticii literare de către Tudor Vianu, pentru care „opera literară reprezintă o grupare de fapte lingvistice reflexive prinse în pasta şi purtate de valul expresiilor tranzitive ale limbii"[4]. Aşa stînd lucrurile, un lingvist ca J. Rozwadowski se socotea îndreptăţit să-şi exprime scepticismul cu privire la însăşi raţiunea de a fi a stilisticii, cînd afirma: „Stilistica este cu totul nedecisă în privinţa obiectului ei...; dacă am strînge faptele mai de-aproape, n-ar mai rămîne nimic din ea"[5]. Un punct de vedere la fel de radical, numai că în sens invers, a susţinut la noi D. Caracostea, care pledează pentru concepţia, însuşită de la Croce şi Vossler, că, în realitatea ei, limba este expresivitate[6] şi ca atare creaţie, rezultată dintr-o alegere, ceea ce înseamnă stilistică[7].

2) Împărţită astfel între discipline cu obiecte diferite, negată sau înălţată pînă la identificarea cu arta, stilistica a fost de la început, adică de la întemeierea ei de către Bally, dar mai ales după aceea, o ştiinţă care-şi căuta

---

[1] Ch. Bally, *Traité de stylistique française*, Heidelberg-Paris, 1909, p. 16 şi urm.

[2] Iorgu Iordan, *Stilistica limbii române.*

[3] Roman Jakobson, *Lingvistică şi poetică*, în *Probleme de stilistică. Culegere de articole*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică, 1964, pp. 83—125.

[4] Tudor Vianu, *Dubla intenţie a limbajului şi problema stilului*, în *Arta prozatorilor români*, Bucureşti, 1941, p. 19.

[5] Citatul la J. Marouzeau, *Précis de stylistique française*, Paris, Masson, ed. a V-a, 1963, p. 15.

[6] D. Caracostea, *Expresivitatea limbii române*, Bucureşti, Editura fundaţiilor, 1942, p. 8.

[7] *Ibidem*, p. 11.

Scanned with OKEN Scanner

obiectul. Nu pentru că acesta nu ar fi existat, ci fiindcă el trebuia dedus din altă parte, adică descoperit în cîmpul disciplinelor cu care faptele ei veneau în atingere într-un fel sau altul. A considera că stilistica (avem în vedere stilistica literară) se confundă cu substanța lingvistică a literaturii, susceptibilă să fie descrisă în termeni sintactici, după formula lui R. A. Sayce[1], înseamnă a pierde din vedere că structura stilistică este compusă și din alte elemente, ca imaginea, ritmul, care se situează în afara unităților sintactice, admise ca suficiente de lingvistul englez[2]. Se pune întrebarea dacă stilistica este sortită să rămînă numai o știință în care se încrucișează mai multe drumuri, venind din sfere de cercetare deosebite, cu alte cuvinte dacă este o știință a compromisurilor sau o ramură a filologiei care-și revendică un domeniu interdisciplinar. Pentru că în stadiul actual al dezvoltării stilisticii nu ne încumetăm să dăm un răspuns direct la această întrebare, mai potrivit este să ne mulțumim cu un răspuns indirect asupra faptului dacă avem a face cu o singură stilistică sau cu mai multe și dacă fiecare din ele ocupă un loc distinct în ierarhia științei filologice. Înainte de aceasta, vom admite, împreună cu Ch. Bally, că stilistica nu are ca obiect studiul unei părți a limbajului, ci limbajul în întregimea lui (în cazul nostru limbajul artistic, examinat însă dintr-o altă perspectivă[3]). Acest unghi particular este acela al atitudinii vorbitorului sau scriitorului, ceea ce dă naștere *calității* stilului, ca să folosim termenul lui J. Marouzeau. Noțiunea de „calitate" pare mai adecvată pentru a denumi reflexul individual-stilistic al unui enunț determinat de felul specific în care se exprimă raporturile noastre cu lumea prin actul vorbirii. Cum aceste relații sînt de o infinită varietate,

---

[1] R. A. Sayce, *Literature and Language, Essays in Criticism*, VII, 1957, pp. 119—133.

[2] H. A. Hatzfeld, *Questions disputables de la stylistique*, în *Communications et Rapports du Premier Congrès International de Dialectologie générale*, Louvain, 1964, p. 9.

[3] Ch. Bally, *Le langage et la vie*, Genève-Heidelberg, 1913, ed. a III-a, Paris, Payot, 1935, citatul la J. Marouzeau, *Traité de stylistique appliquée au latin*, Paris, Les Belles Lettres, 1935, p. XV. Bally are în vedere, bineînțeles, limba comună, dar afirmația e valabilă, împotriva intenției sale, și pentru limba literaturii.

182282

Scanned with OKEN Scanner

și deoarece reacția autorului enunțului poate fi, după împrejurări, nu mai puțin diferită, consecințele stilistice, privite ca ecouri ale atitudinii autorului, iau forme diverse, devin „stiluri" diferențiate. „Calitatea stilului, scrie J. Marouzeau, este, de fapt, în primul rînd o funcție a atitudinii pe care o ia autorul enunțului, a formației sale, a temperamentului său, a dispozițiilor sale. Stilul îmbracă aspecte diferite, după cum scriem sau vorbim, după cum ne adresăm celor apropiați de noi sau unui public, după cum cineva este neinstruit sau cult, dacă urmărește simplitatea sau artificiul, dacă se mulțumește să fie monoton sau caută varietatea, dacă imită pe alții sau vrea să fie original, după cum are spirit analitic sau sintetic, intelectual sau afectiv, concret sau abstract, conservator sau novator . . ."[1]. Credem că noțiunea de *atitudine* stilistică, al cărei efect pe planul enunțului este *calitatea* stilului, pe care noi am numit-o *expresivitate* poetică, reprezintă punctul de plecare al cercetării stilisticii literare, al cărei punct de sosire îl constituie felul cum este perceput mesajul artistic, ca fapt de limbaj, de către destinatarul enunțului[2]. Privită din perspectiva gramaticii transformaționale, expresivitatea este definită de I. Coteanu drept relația dintre mesajul emis și mesajul recepționat[3], constatare care nu contrazice, în fond, teoria expresivității așa cum este concepută în lucrarea de față. Este adevărat că a lua în considerare simultan factorii *emițător* și *receptor* ai enunțului stilistic înseamnă a face concesii într-o măsură mai mare sau mai mică judecății de valoare, cu atît mai mult în cazul limbii poetice — terenul de manifestare cel mai deplin al expresivității stilistice. Aceasta aduce după sine riscul interpretării subiective, care poate suplini explicația știin-

---

[1] J. Marouzeau, *Précis de stylistique française*, Paris, Masson, 1963, p. 14; cf. și B. Cazacu, *Despre cercetarea limbii și stilului scriitorilor*, în *Omagiu lui Iorgu Iordan*, București, Editura Academiei, 1958, pp. 145—154; Tudor Vianu, *Atitudinea stilistică*, în *Jurnal*, București, E.P.L., 1961, pp. 200—207.

[2] Cf. J. Marouzeau, *op. cit.*, pp. 13—14.

[3] I. Coteanu, *Posibilitățile și limitele formalizării în stilistică*, în *Probleme de lingvistică generală*, V, București, Editura Academiei R.S.R., 1967, p. 168.

Scanned with OKEN Scanner

ţifică cu o „retrăire" a textului, în sensul practicat de critica literară concepută ca artă. Stilistica este îndreptăţită să afirme că faptele supuse cercetării ei nu se găsesc în afara limitelor comunicării înseşi. *„Ce que le sujet ne fait pas, la stylistique ne doit pas le faire"*, remarca cu dreptate Bally[1]. Dar, de vreme ce actul comunicării este expresia unui dialog, ceea ce înseamnă că enunţul este destinat să fie receptat de un interlocutor (ascultător sau cititor), rezultă că semnificaţia lui se realizează prin acesta din urmă, adică în conştiinţa cuiva, pentru care mesajul a încetat parţial de a deveni obiect, el transformîndu-se în subiect, aşadar integrîndu-se într-o realitate gîndită ca aparţinîndu-i şi lui. Într-un sonet de Shakespeare sau într-o poezie de Eminescu, de pildă, emoţia poetului ne pătrunde şi ne cucereşte în măsura în care sensibilitatea noastră se descoperă pe ea şi vibrează „paralel" cu aceea a poetului. Problema este în ce măsură mijloacele de expresie devin apte să fundamenteze şi să emoţioneze pe planul subiectiv al receptorului ceea ce constituie o altă realitate subiectivă pe planul creaţiei artistice. Cu alte cuvinte, există un punct de contact între planul emiţătorului mesajului şi acela al receptorului lui, care se realizează şi se obiectivează într-o zonă de interferenţă sau de coincidenţă dintre două planuri ale aceleiaşi comunicări. Sonetul *Veneţia* cuprinde sensuri care sînt, în linii mari, aceleaşi pentru autorul lui ca şi pentru cititor. Dar, aceeaşi poezie poate da naştere unor reprezentări şi unor ecouri emoţionale mai adînci şi mai ample sau chiar diferite decît cele presupuse ca fiind imanente în mod obiectiv poemului. „Toate interpretările pot fi o formulare parţială a aceluiaşi lucru, iar cea a cititorului — remarcă undeva T. S. Eliot — poate fi şi mai bună decît a noastră"[2]. În această privinţă, stilistica se situează pe un teren de cercetare subiectiv, în înţelesul pe care i-l dăduse mai demult Emil Winkler, cînd se referea la valorile „sufleteşti" ale limbii *(die seelischen Werte)*, care alcătuiesc obiectul studiului ei. Cu

---

[1] Ch. Bally, *Traité de stylistique française*, pp. 52—53.

[2] I. Fónagy, *Le langage poétique: forme et fonction*, în „Diogène", nr. 51, 1965, p. 112.

toate că aceste valori sînt subiective, adevărata obiectivitate ştiinţifică a stilisticii constă — după Winkler — tocmai în faptul că ea le stabileşte nu într-un mod simplist şi empiric, ci caută să le deducă şi să le explice pornind de la realitatea limbii[1], privită în raport cu o conştiinţă individuală. Fundamentarea lingvistică a stilisticii îi asigură condiţia esenţială de a porni de la fapte, atitudinea individuală a autorului face ca aceste fapte să se coloreze dobîndind *expresivitate*, trăsătură esenţială a faptelor de stil, care diferenţiază şi determină reprezentarea obiectului comunicării în conştiinţa noastră ca realitate distinctă percepută prin limbaj.

3) Reduse la esenţa lor ultimă, toate teoriile despre stil se pot recunoaşte, într-o măsură mai mare sau mai mică, în celebra formulă a lui Buffon: *„le style c'est l'homme même"*. În opera literară, stilul este, în spiritul definiţiei lui Buffon, o amprentă a personalităţii omeneşti, o sinteză a trăsăturilor ce caracterizează individualitatea unui scriitor, sinteză dedusă din folosirea mijloacelor de limbă motivate pe plan psihologic şi estetic. Individualitatea trebuie înţeleasă aici sub aspectul ei cuprinzător de modalitate de gîndire şi de percepere a lumii, în care sînt implicaţi factori intelectuali şi culturali, precum şi factori psihologici (temperament, caracter). Eminescu definea stilul pornind de la această concepţie clasică, insistînd asupra naturii psihologice a conceptului în discuţie: „. . . stilul e omul, se-nţelege de aceea fiindcă nu e numai formă limbistică şi fiindcă nu consistă numai în cunoştinţa limbii, ci fiindcă exprimă maniera de cugetare şi percepţiune a omului. Cum descrie cineva un lucru, aşa l-a văzut şi l-a priceput"[2].

O teorie a stilului, care să satisfacă exigenţele ştiinţifice ale unei discipline avînd ca obiect stilul conceput astfel, pare un lucru greu de atins. De aceea, este explicabilă orientarea stilisticienilor spre cercetarea mai mult a deosebirilor care despart decît a asemănărilor care

---

[1] Emil Winkler, *Grundlegung der Stilistik*, Bielefeld und Leipzig, 1929, p. 6.

[2] Citatul la Gh. Bulgăr, *Problemele limbii literare în concepţia scriitorilor români*, Bucureşti, Editura didactică şi pedagogică, 1966, pp. 149—150.

Scanned with OKEN Scanner

apropie un scriitor de altul, o operă a aceluiași scriitor de alta, de la o etapă la alta sau chiar de la un episod al aceleiași opere la un alt episod. Cercetarea stilistică devine astfel o investigare a mijloacelor de expresie care definesc stilul individual al unui scriitor sau al unei opere.

Întrucît în centrul preocupărilor noastre stă analiza conceptului de expresivitate poetică, să precizăm că punctul nostru de vedere se deosebește de acela al lui Ch. Bally, fondatorul teoriei expresivității, nu numai fiindcă aria faptelor cercetate este alta, ci și pentru că în concepția lingvistului genevez expresivitatea este o „tendință care împinge limbajul să se pună în serviciul acțiunii, prin mijloace adecvate"[1]. În cazul particular al limbajului poetic — și al limbii artistice în general — expresivitatea nu se reduce însă la o simplă tendință. A o considera astfel ar însemna să admitem numai *posibilitatea* unei asemenea calități de a se manifesta într-o comunicare, nu și *materializarea* ei, alături de impresia estetică pe care o produce destinatarului enunțului. Expresivitatea poetică este condiționată de *realizarea* și *perceperea* acestei tendințe actualizate în structura unui context stilistic. Completînd cele spuse la p. 10 unde noțiunea în discuție era definită drept un acord pregnant și desăvîrșit între mijloacele lingvistice individuale și sensul comunicării artistice, vom face precizarea că acest acord se datorește raportului dintre forma a două substanțe: a substanței expresiei și a substanței conținutului. Spre deosebire însă de L. Hjelmslev, de la care împrumutăm dubla clasificare a elementelor semnului lingvistic, noi credem că raportul astfel realizat exprimă un conținut de gîndire, pentru explicarea căruia trebuie invocată o realitate extralingvistică (exterioară sau aparținînd universului interior), expresivitatea ca factor esențial și determinant al limbajului poetic avînd astfel o justificare ontologică și psihologico-estetică. De aceea, limba ca material artistic organizat într-o unitate stilistică va fi pentru noi nu numai formă, în care semnul lingvistic este

[1] Ch. Bally, *Le langage et la vie*, p. 26.

Scanned with OKEN Scanner

aliquid pro aliquo, ceva ce ne trimite spre altceva, ci o structură unitară în care semnul își găsește rațiunea întrebuințării în afara lui, el fiind *aliquid propter aliquod*. Prin aceasta, metoda noastră rămîne îndatorată parțial și altor științe, îndeosebi teoriei literaturii și esteticii, la ale cărei rezultate stilistica este constrînsă să apeleze pentru examinarea conceptului de expresivitate poetică, situată în sfera de cercetare a stilisticii literare.

Scanned with OKEN Scanner

II

DE LA RETORICĂ LA STILISTICA LINGVISTICĂ ŞI LA STILISTICA LITERARĂ

(Schiţă istorică)

1. CONCEPŢIA DESPRE STIL ÎN ANTICHITATE

1) Antichitatea greacă şi latină a consacrat problemelor stilului numeroase lucrări valoroase, dintre care ni s-au păstrat cîteva integral sau fragmentar. Aceste preocupări sînt cuprinse în tratatele de retorică şi poetică, cum sînt *Retorica (Perì rhetorikês)* şi *Poetica (Perì poiętikês)*[1] de Aristotel (384—322 î.e.n.), tratatul *Despre stil (Perì léxeos)* al lui Teofrast (372—287 î.e.n.), din păcate astăzi pierdut, lucrarea intitulată *Despre potrivirea cuvintelor (Perì synthéseos onomáton)*, una dintre cele mai importante contribuţii ale lui Dionisios din Halicarnas sfîrşitul secolului I. î.e.n.). O lucrare *Despre poezii (Perì poiemáton)* a scris, între altele, Philodem din Gadara (secolul al II-lea î.e.n.). Un adevărat tratat despre stil *(Perì hermeneías)* ne-a lăsat Demetrios[2] (secolul I e.n.), iar unui autor necunoscut, identificat o vreme pe nedrept de unii filologi cu Longinos (secolul al III-lea e.n.), apoi numit în mod convenţional *Pseudo-Longinos* (probabil secolul I e.n.), îi datorăm lucrarea *Despre sublim (Perì hýpsous)*, cuprinzînd subtile consideraţii de natură sti-

[1] Tradusă în românește de C. Balmuș, București, Editura Ştiinţifică, 1957, şi de D. M. Pippidi, în 1940, într-o primă formă, şi de curînd în Editura Academiei R.S.R., 1965.

[2] Demetrios, *Tratatul despre stil*, traducere, introducere, comentar de C. Balmuș, Iași, 1943.

Scanned with OKEN Scanner

listică și estetică[1]. În literatura latină, cele mai cunoscute scrieri de acest gen aparțin lui Cicero, care s-a ocupat de arta elocvenței în *Orator* și *De oratore*, lui Horațiu, autorul cunoscutei *Epistula ad Pisones*, cuprinzînd un cod de reguli privitoare la arta literară[2]. În sfîrșit, Quintilian a sintetizat principiile stilistice ale retoricii grecești[3] și ale celei latine în lucrarea *De institutione oratoria*.

2) În retorica anticilor, stilul (gr. *léxis, hermeneía*) era conceput ca un element esențial al artei oratorice. Autorii tratatelor sînt fie filozofi ca Aristotel și Teofrast, fie oratori ca Cicero sau poeți ca Horațiu, fie, mai adesea, filologi eruditi și profesori de retorică, înzestrați cu un fin simț al limbii și foarte buni cunoscători ai producțiilor genului oratoric, precum și ai literaturii, din care își împrumutau deseori exemplele. Preocuparea fundamentală a acestor învățați (avem în vedere aici retorica, și nu poetica) era de a indica procedeele de exprimare și de compoziție ce se impun celui ce folosește cuvîntul rostit — în primul rînd — pentru a da discursului o formă îngrijită și adecvată conținutului. Stilul este așadar pentru ei un corp de norme prin aplicarea cărora se pot realiza scopurile urmărite într-o expunere orală sau scrisă. Cei care făcuseră din cuvînt o armă a convingerii, exaltînd virtuțile lui, privite ca o forță miraculoasă și atotstăpînitoare a discursului, au fost sofiștii. Unul dintre aceștia și poate cel mai reprezentativ, anume Gorgias din Leontinoi (487 ? — 380 î.e.n.), afirma: „Aceeași virtute o are puterea cuvîntului asupra întocmirii sufletului pe care o au leacurile asupra întocmirii trupurilor. Așa cum, dintre leacuri, fiecare e bun să gonească din trup anumite umori *(chymnoías)* — de unde unele sînt bune să pună capăt bolii — altele capăt vieții — tot astfel și

---

[1] Despre discuțiile privitoare la paternitatea lucrării și bibliografia problemei, vezi C. Balmuș, *Introducere* la *Tratatul despre sublim*, din grecește cu un studiu introductiv de..., Iași, 1935, pp. 7—19 și D. M. Pippidi, *Formarea ideilor literare în antichitate*. Schiță istorică, București, 1944, pp. 155—160.

[2] O prezentare amănunțită a concepțiilor despre arta literară în antichitate și a reflexelor acestor idei în *Ars poetica* a lui Horațiu a făcut H. Mihăescu, în *Arta poetică a lui Horațiu*, text, traducere, comentar, Iași, 1943, pp. 9—32.

[3] Vezi C. Balmuș, *De Quintiliani fontibus Graecis*, Iași, 1927.

Scanned with OKEN Scanner

dintre cuvinte, unele au înduioşat, altele au desfătat, altele au înfricoşat, altele au îmbărbătat pe ascultători, altele au pus stăpînire pe suflete, ca şi cum le-ar fi descîntat şi vrăjit"[1].

O astfel de concepţie deschidea un drum ce punea în primejdie conceptul de adevăr, pe care sofiştii erau tentaţi să-l înfăţişeze uneori contrafăcut prin exerciţiul rafinat al argumentării aparent logice sau paralogice. Cel care recomandă introducerea în retorică a elementului raţional, punîndu-l în drepturile sale, este Aristotel. Retorica este pentru filozoful stagirit facultatea de a descoperi pe cale speculativă ceea ce, în fiecare împrejurare, este susceptibil să determine convingerea[2]. Aceasta înseamnă că arta retorică este un mijloc de cunoaştere raţională, o cale de aflare a adevărului. Posibilitatea aceasta este asigurată de capacitatea oratorului de a descoperi elementele de persuasiune oferite de subiectul tratat, şi nu de a găsi sau de a exploata, am putea adăuga noi, mijloacele verbale care să impună convingerile[3].

Este o concepţie raţionalistă, care vede în retorică o artă guvernată de un principiu suveran avîndu-şi izvorul constant în inteligenţă: *nous basileus*.

3) Preocupările retorice au condus la cele aparţinînd poeticii prin extensiunea ilustrărilor cu exemple din domeniul literaturii. În felul acesta retorica s-a întîlnit cu poetica, întrucît modelele cele mai desăvîrşite ale uneia puteau servi ca îndreptar nu numai pentru arta cuvîntului rostit, ci şi pentru creaţiile literare propriu-zise. Cu alte cuvinte, retorica a pătruns în teoria stilului sau — mai exact spus — autorii greci şi latini au inclus în retorică întreaga teorie a stilului[4]. În tratatele despre stil sînt invocate nu numai numele unor oratori ca Lysias sau Demostene, ci şi operele unor scriitori ca Homer, Sofocle, Tucidide etc. Dar, chiar atunci cînd arta discursurilor alcătuieşte obiectul analizei unor autori ca De-

---

[1] *Die Fragmente der Vorsokratiker*, II, pp. 292—293, apud D. M. Pippidi, *op cit.*, p. 27.
[2] *Retorica*, II, 1.
[3] Cf. D. M. Pippidi, *op. cit.*, p. 158.
[4] J. Marouzeau, *Traité de stylistique appliquée au latin*, p. XVII.

Scanned with OKEN Scanner

metrios, punctul de vedere filologic și „stilistic" este precumpănitor. Pentru că în capitolul de față nu intenționăm să prezentăm tabloul, foarte complex, al retoricii și poeticii antice[1], ci doar cîteva aspecte care o definesc și care s-au transmis de-a lungul veacurilor, unele prezentînd interes și astăzi, ne vom limita la acestea, urmînd să revenim asupra altora, în contextul reclamat de problemele ce vor fi aduse în discuție mai tîrziu.

4) Una din ideile anticilor, care avea să se impună de îndată, aproape fără rezerve sau cu unele precizări ulterioare de detaliu, ajungînd pînă aproape de vremea noastră, este aceea a clasificării stilurilor. Înclinația gîndirii grecești spre speculație și sistematizare nu putea să nu introducă anumite principii care să stabilească norme de diferențiere formală între specificul unui gen literar și altul sau între caracterul unui subiect tratat și altul. Stilurile expunerii iau naștere din necesitatea supunerii la obiect a autorului — orator sau scriitor —, cerință care se traduce prin subordonarea mijloacelor de exprimare conținutului particular al comunicării. Se admite că Teofrast a fost cel dintîi care a deosebit trei feluri de stil (numite de el *charactêres*)[2], și anume: stilul *plin, bogat* (gr. *hadrós*), stilul *delicat, simplu* (gr. *ischnós*) și cel *intermediar* (gr. *mésos*). Romanii le-au denumit — cum aflăm de la autorii latini[3] — pe cel dintîi *uber* sau *magnificus*, pe al doilea *gracilis* sau *subtilis*, pe al treilea *mediocris* sau *moderatus*. Demetrios adaugă la acestea

---

[1] În afară de lucrările citate, amintim, în acest sens, doar cîteva dintre contribuțiile mai vechi, unele devenite clasice: J. W. H. Atkins, *Literary Criticism in Antiquity. A Sketch of its Development*, I—II, Cambridge University Press, 1934; Ernesto Bignami, *La poetica di Aristotele ed il concetto dell'arte presso gli antichi*, Firenze, Le Monnier, 1932; J. Marouzeau, *op. cit.*; Eduard Norden, *Die antike Kunstprosa*, I, 3-te Aufl., 1915, II, 3-te Aufl., 1918, Leipzig-Berlin, Teubner; R. Volkmann, *Die Rhetorik der Griechen und Römer*, 2-te Aufl., Leipzig, Teubner, 1885.

[2] Despre teoria celor trei stiluri în literatura latină, vezi nota 1, p. 189, din lucrarea *Nopțile atice*, citată mai jos.

[3] Cf. Aulus Gellius, *Nopțile atice*, traducere de David Popescu, introducere și note de I. Fischer, București, Editura Academiei R.S.R., 1965, VI, XIV, 1.

Scanned with OKEN Scanner

stilul *energic (deinós)*[1], probabil din dorința de a găsi un loc aparte pentru stilul lui Demostene și al lui Demade[2].

Ceea ce s-a reproșat preceptelor retoricii vechi este caracterul lor prescriptiv, normativ. Oratorul sau scriitorul are la îndemînă cîteva tipuri fundamentale de stil, cărora subiectul său trebuie să li se adapteze. Obiecția este îndreptățită, întrucît în felul acesta se limitează libertatea de alegere a autorului, care se vede obligat să țină seama de o schemă, să respecte un model formal, exterior. În această privință, învățații greci au făcut clasificări întemeiate pe toate planurile limbii — sonor, lexical, sintactic, „figurat" —, pentru a pune în evidență, cum procedează Aristotel, Demetrios sau Dionisios din Halicarnas, raportul constant ce există — sau care este necesar să existe — între expresie și conținutul variat al comunicării. Este concepția clasică despre „stil" pe care, indiferent de caracterul ei prescriptiv și coercitiv, adevărata literatură n-o va putea respinge. Abuzul de clasificări și de subdiviziuni, o altă obiecție care i-a fost adusă retoricii antice[3], este oare pentru cei vechi un scop în sine, situat în afara unei semnificații mai largi, pe care ei pretind s-o dezvăluie, atunci cînd încadrează o creație într-o formă a stilului sau alta? Căci nu trebuie uitat faptul că pentru cei vechi factorul determinant în comunicarea retorică sau literară este substanța ei, care impune forma de expresie. „În adevăr, scrie Demetrios, în multe cazuri construim frazele tîrîți de înșeși subiectele noastre, ca și aceia care coborînd o pantă sînt nevoiți să alerge"[4].

Expresivitatea stilistică nu este decît rezultatul acestei adaptări organice, am zice forțate, dintre idee și expresie. Ea descinde din concepția aristotelică și este repusă în discuție după secolul al IV-lea î.e.n., în legătură cu scopul general al artei.

O mențiune specială trebuie făcută aici în legătură cu concepția filozofului epicureu Philodem din Gadara, pen-

---

[1] Demetrios, *op. cit.*, II, p. 36.
[2] W. Rhys Roberts, *Demetrius, On Style*, London, 1927, p. 267, apud C. Balmuș, *Demetrios, Tratatul...*, p. 5 (notă).
[3] Vezi J. Marouzeau, *op. cit.*, p. XVIII.
[4] Demetrios, *op. cit.*, V, 248.

Scanned with OKEN Scanner

tru care arta are ca scop plăcerea sau emoţia, iar izvorul ei trebuie căutat în conţinutul de idei organizat într-o formă artistică desăvîrşită. Aceasta, deoarece „felul formei atîrnă întocmai de felul conţinutului"[1], ceea ce înseamnă că separarea conţinutului de formă este o falsă problemă[2]. În felul acesta îşi face loc, după opinia unui cercetător autorizat, pentru prima oară un punct de vedere modern în istoria criticii, iar Philodem ne apare ca un adevărat inovator în lupta împotriva schematismului retoric al vremii sale[3].

Principiul corespondenţei dintre cuvînt şi nuanţele ideii este invocat şi de Demetrios de fiecare dată ca un postulat suveran al artei. Expresia înseamnă alegere, nu în sensul de preferinţă pentru o formă anumită, ci în acela de adaptare şi supunere la idee. De aceea, despre cineva care s-a folosit de violenţă, recomandă filologul grec, se va spune *a răzbătut cu forţa*, despre cel care a acţionat cu îndrăzneală vom spune că *şi-a tăiat cale*, despre cel ce s-a folosit de înşelăciune, că *şi-a sfredelit cale* ori *s-a strecurat*[4]. Exemplul dintr-un discurs al lui Demade (adversarul lui Demostene), la care recurge acelaşi autor, ilustrează în ce măsură cuvîntul expresiv folosit „la locul său" este apt să sugereze un întreg complex de sentimente: „Alexandru nu-i mort, atenieni, căci de-ar fi mort atunci lumea întreagă *ar duhni* a cadavru". „Verbul *ar duhni (ôzen gàr àn)*, comentează Demetrios, în loc de «ar mirosi urît», e alegoric şi în acelaşi timp hiperbolic, iar faptul că lumea întreagă ar mirosi urît arată în mod emfatic puterea lui Alexandru"[5]. Cuvîntul sugerează, precizăm noi, această putere cu un sentiment de aspră şi brutală admiraţie, menită să stîrnească teama în faţa forţei.

5) Întreaga teorie antică a „stilului", ca formă a expresiei adecvate conţinutului, este cuprinsă în conceptul

---

[1] Vezi D. M. Pippidi, *op. cit.*, p. 128.

[2] Cf. H. Mihăescu, *op. cit.*, p. 21.

[3] D. Rostagni, *Filodemo contro l'estetica classica*, în *„Rivista di filologia"*, nr. 5, I, 1923, p. 422, apud. H. Mihăescu, *op. cit.*

[4] Demetrios, *op. cit.*, V, 276.

[5] *Ibidem*, 283.

Scanned with OKEN Scanner

de *prépon*, din care grecii, și după ei latinii, au făcut un element estetic fundamental ce prezidează arta cuvîntului. *Tò prépon* (lat. *decorum*) este expresia potrivită, orînduirea armonioasă între părți, corespondența, echilibrul între *ceea ce* se spune și *felul* în care se spune. Noțiunea în discuție, folosită de sofiști ca Gorgias de la care o ia Socrate, a fost definită întîi de Platon, apoi de Aristotel și reluată de Teofrast, care o pune la baza învățămîntului retoric. Termenul a ajuns cu timpul, prin stoici, să capete pe lîngă o semnificație estetică și una etică, însemnînd „echilibru sufletesc, cumpătare", cum se vede din expresia latinească corespunzătoare (calchiată din grecește) *quod decet* „ceea ce se cuvine"[1]. Termenul românesc *cuviință* exprimă destul de bine ideea aceasta de „ceea ce e potrivit, ceea ce e îngăduit de bunul simț, *măsura* ca formă a unei atitudini etice". Substantivul *convenință*, prin care D. M. Pippidi traduce conceptul din grecește[2], nu ni se pare inspirat, căci termenul implică în românește, ca și în franceză, de unde este împrumutat, și ideea de „protocol, etichetă".

6) Retorica și poetica antică au recomandat pentru realizarea acestei fuziuni între estetic și etic selectarea mijloacelor de expresie în acord cu intenția de care e străbătută opera. Criteriul *alegerii* în materie de stil, atît de viu discutat astăzi, era invocat în antichitate, ținîndu-se seama, bineînțeles, de finalitatea artei retorice. Cicero împărtășește opinia lui Cezar, după care alegerea cuvintelor este izvorul elocvenței: *„delectus verborum origo est eloquentiae*[3], iar autorul *Tratatului despre sublim* vede în alegerea mijloacelor de expresie o condiție fundamentală în atingerea scopurilor estetice ale comunicării retorice sau literare: „E de prisos poate să arăt unor oameni informați, observă el, că alegerea cuvintelor proprii *(tòn kyrion ... onomáton eklogé)* și nobile mișcă și farmecă pe ascultători

[1] Un istoric al noțiunii de *prépon*, cu accepțiile ei de la Homer pînă la scriitorii latini și cu bibliografia problemei, a făcut C. Balmuș, *op. cit.*, pp. 28—30; cf. și H. Mihăescu, *op. cit.*, p. 12. Observațiile de mai sus urmează aceste explicații

[2] D. M. Pippidi, *op. cit.*, p. 152, *passim*.

[3] Cicero, *Brutus*, LXXVII, 253, citat de D. M. Pippidi, *op. cit.*, p. 151.

Scanned with OKEN Scanner

și formează preocuparea cea mai de seamă a oratorilor și a scriitorilor. Într-adevăr, cuvintele frumoase sînt însăși lumina gîndurilor noastre"[1]. Caracterizarea autorului anonim reflectă aceeași concepție, scumpă anticilor, a expresiei „stilistice", ca formă determinată și complementară a unei atitudini spirituale. Evident că totul depinde de împrejurări, de subiect. De aceea, ne avertizează autorul, „strălucirea cuvintelor nu-i bună peste tot, căci a întrebuința vorbe mari și impunătoare pentru niște lucruri de nimic ar fi ca și cum ai pune o mare mască tragică pe fața unui prunc"[2]. Este o disproporție care afectează echilibrul și simetria elementelor comunicării, iar efectul este identic cu cel obținut de un scriitor cum e Kleitarchos, despre care Sofocle scrisese că „suflă cu toată puterea în mici fluierașe"[3]. Cuvîntul vulgar, pe de altă parte, adaugă eruditul filolog, e cîteodată mult mai expresiv decît cel ales, după cum se vede din viața de toate zilele[4].

Astfel de idei nu impun oare o revizuire a concepției după care retorica antică vedea în podoabele stilului *(ornatus)* doar o condiție a realizării expresiei, confundînd analiza figurilor de stil cu clasificarea lor ? Aceasta este una din fețele retoricii mai vechi, înainte ca principiile ei să se fi limpezit și adîncit prin contribuția filozofiei și a erudiției filologice, aplicate operelor literare clasice, adică înainte ca ea să fi evoluat de la o retorică normativă și formalistă, ce se adresa sofiștilor și oratorilor, la o sumă de preocupări asociate direct cu cercetarea mijloacelor de expresie și de compoziție în raport cu conținutul diferențiat al producțiilor literare. Este adevărat că Cicero rămîne un profesor de retorică atunci cînd recomandă folosirea elementelor lexicale menite să dea cuvîntării strălucire și frumusețe: *„quae orator afferat ad illustrandam atque exornandam orationem"*[5]. Acestea sînt: cuvîntul *rar (inusitatum verbum), creat (novatum)* sau *figurat (translatum).* Cele dintîi sînt cuvintele vechi și dispărute de mult din limba vie *(„prisca fere ac vetustate ab*

[1] *Tatatul despre sublim,* XXX, p. 74.
[2] *Ibidem.*
[3] *Ibidem,* III, p. 25.
[4] *Ibidem,* XXXI, p. 74.
[5] Cicero, *De oratore,* III, 12—14.

Scanned with OKEN Scanner

usu quotidiani sermonis jam diu intermissa"), folosite de poeți, ca, de exemplu, *tempestas* în loc de *tempus*; celelalte sînt cuvintele formate prin derivare (*„conjungendis verbis"*), ca *expectoro* (*ex-pectus* „a îndepărta de la sîn, de la piept"), sau prin creare propriu-zisă (*„sine conjunctione"*), ca, de pildă, *senius* în loc de *senex*. Cel de-al treilea procedeu este metafora (*„modus transferendi verbi"*), care s-a născut dintr-o necesitate: lipsa termenului propriu (*„quem necessitas genuit inopia coacta"*), ca, de exemplu, *gemmare vites* „a înmuguri", *laetas segetes* „holde vesele". Cicero le încadrează pe acestea din urmă în ceea ce am numi metaforele limbii comune. Ele sînt uzuale în limbă (*„etiam rustici dicunt . . ."*), fiind întrebuințate ca termeni proprii, dar considerați mai expresivi de oratorul latin, datorită transferului semantic.

Ideile acestea nu sînt noi, ele fuseseră discutate și de greci, dar sînt expuse cu claritate de Cicero și aplicate la mijloacele de expresie ale limbii latine. Tot astfel în *Orator* filozoful și oratorul latin aduce în discuție cele două tipuri principale de stil practicate în arta oratoriei de greci și imitate apoi de romani: stilul *asianic*, caracterizat prin cultul podoabelor și prețiozitate, și cel *atic* sau, mai exact, *neoatic*, urmînd modelul vechilor oratori și scriitori din perioada clasică: Lysias, Demostene, Tucidide. Stilul acestora din urmă, pe care Cicero îl ia și-l recomandă drept model, se caracterizează prin sobrietate și claritate, precum și prin puritatea expresiei, ceea ce este semnul bunului gust. Evident că aceste calități care derivă din principiul măsurii și al potrivirii, al armoniei dintre idee și cuvînt (gr. *prépon*), conveneau mentalității romanilor, al căror spirit era înclinat spre ordine și echilibru, spre forma de expresie limpede și lapidară. Acestea sînt însușiri ale stilului care dau expunerii eleganța necăutată a simplității și alcătuiesc atributul artei clasice. Modelul acestei arte îl creaseră înșiși grecii și romanii prin cele mai realizate opere ale lor rămase moștenire lumii moderne.

Distincția dintre *expresiv* și *estetic* în arta cuvîntului pare s-o intuiască Quintilian atunci cînd se referă la două aspecte ale funcției metaforice: metafora poate avea o valoare expresivă (*„id facimus . . . quia significantius est"*)

sau una estetică (*„aut ... quia decentius“*). Exemplele din prima categorie ar fi *incensum ira, inflammatum cupiditate, lapsum errore*. Celelalte servesc ca podoabe de stil: *ad ornatum*, cum sînt *lumen orationis, eloquentiae fulmina, fontem gloriae*[1]. Am putea spune că metaforele din prima categorie aparţin limbii uzuale, iar celelalte limbii literare. Deosebirea de funcţie rezidă în deosebirea dintre stilurile diferite cărora aceste expresii le aparţin. Atrăgînd atenţia asupra caracterului lor de *podoabe (ornatus)*, Quintilian sugerează latura convenţională a limbii literare în forma pe care o lua ea în expunerile oratorice[2].

7) În esenţă, anticii au descoperit conceptul de stil, au clasificat stilurile potrivit unor criterii prin care gîndirea greco-latină, năzuind spre simetrie şi armonie, trebuia să-şi găsească o reflectare şi o confirmare în producţiile spiritului. Anticii, obiectează J. Marouzeau, iau clasificarea drept explicaţie, pierzînd din vedere interpretarea faptelor; cei vechi se opresc acolo de unde noi credem că trebuie să începem, întrebînd exemplele, fără preocupări de estetică, pentru a defini natura enunţului[3]. Afirmaţia este prea radicală şi condamnă în bloc întreaga stilistică veche, căreia i se aplică eticheta de *„arsenal de recettes“*[4]. Lingvistul francez pare să uite că aproape toate noţiunile cu care operează stilistica actuală, chiar dacă conţinutul lor s-a modificat, au fost definite încă acum două milenii şi jumătate. Pe bună dreptate afirmă un lingvist contemporan că stilistica expresiei, aşa cum a conceput-o Bally, provine din vechea retorică, ceea ce s-a schimbat fiind doar mijloacele sau, adăugăm noi, perspectiva cercetării, în timp ce studiul aşa-numitelor figuri n-a fost încă depăşit pînă astăzi[5]. Vechile tratate, adaugă acelaşi autor, oferă o sumă de observaţii şi definiţii pe care lingvistul

---

[1] Quintilian, *De institutione oratoria*, VIII, 6, 6—7.

[2] O cercetare a stilisticii limbii latine, aplicată la structura sintactică găsim în lucrarea lui N. I. Barbu, *Sintaxa limbii latine după metoda istorico-stilistică*, Bucureşti, ed. I, 1945, ed. a II-a, 1947.

[3] J. Marouzeau, *op. cit.*, pp. XVIII—XIX.

[4] *Ibidem*, p. XIX.

[5] Pierre Guiraud, *La stylistique*, Paris, P. U. F., 1963, pp. 24—25.

Scanned with OKEN Scanner

este dator să le reconsidere și să le adîncească în lumina metodelor noi[1]. Căci analiza particularităților de limbă în funcție de calitatea lor stilistică abundă în vechile tratate de retorică și stil. Ele sînt subordonate, este adevărat, unei alte concepții, care derivă dintr-o filozofie și o estetică pe care le putem nega, cu condiția să le înlocuim cu un principiu care să le egaleze, dacă nu chiar să înalțe cercetarea deasupra lor și să organizeze rezultatele ei într-un sistem de cunoștințe. Care este acest principiu ? Evul mediu, Renașterea și secolele care au urmat pînă la începutul veacului nostru nu-l descoperiseră încă.

2. CONTINUAREA TRADIȚIILOR ANTICE ÎN EVUL MEDIU ȘI ÎN SECOLELE URMĂTOARE

1) Teoriile anticilor au format în evul mediu obiectul comentariilor și uneori al lucrărilor de retorică și poetică imitate după cei vechi[2]. Preocupările autorilor erau îndreptate în special spre arta compoziției în creațiile literare. O mențiune aparte trebuie făcută în legătură cu una din observațiile lui Dante. Poetul florentin dovedește o intuiție cu adevărat modernă atunci cînd, în *De vulgari eloquentia*, aduce în discuție cuvintele purtătoare de reflexe ale grupului sau mediului din care fac parte vorbitorii. Unele cuvinte — afirmă Dante — „aparțin copiilor, altele femeilor, altele bărbaților, unele țăranilor, altele orășenilor . .“; între ele există deosebiri de ordin calitativ sau expresiv: dintre cuvintele „urbane“, unele le găsim „pieptănate și șlefuite, altele grosolane și țepoase“[3].

---

[1] Pierre Guiraud, *op. cit.*, pp. 24—25.

[2] O expunere succintă a teoriilor din această perioadă a fost făcută de Pierre Guiraud, *op. cit.*, pp. 16—38, pe care îl urmăm în continuare; cf. și Maurice Leroy, *Les grands courants de la linguistique moderne*, Paris, P.U.F., sixième tirage, 1967, pp. 7—14.

[3] „*Nam vocabulorum quaedam puerilia, quaedam muliebria, quaedam virilia; et horum quaedam silvestria, quaedam urbana; et eorum quae urbana vocamus, quaedam pexa et lubrica, quaedam irsuta et reburra sentimus*“ (Liber secundus, VII, 2). Cf. Pierre Guiraud, *op. cit.*, p. 18.

Scanned with OKEN Scanner

Punctul de vedere al lui Dante este foarte actual şi fertil, căci el sugerează, pe de o parte, posibilitatea constituirii unei stilistici a vîrstelor, a „sexelor", a grupurilor sociale şi, pe de altă parte, o disciplină avînd ca obiect cercetarea valorilor estetice ale limbii. Dar studiul stilistic al limbii nu a mers pe acest drum în secolele următoare, adică preocupările filologilor şi ale filozofilor au rămas la preceptele vechi privitoare la „stiluri" şi nu la „stilistică", disciplină care trebuia să aştepte, pentru a se constitui, cîteva secole.

2) Poetica secolului al XVII-lea îşi găsise în Franţa un teoretician de prestigiu în persoana lui Boileau. În binecunoscuta sa *L'Art poétique*, autorul reeditează unele din ideile vechilor poeţi antici, proclamînd principiul bunului simţ în artă, preluat de la Horaţiu, care scrisese: *„Scribendi recte sapere est et principium et fons"*[1]. Poetul este, după Boileau, un discipol docil al naturii, pentru el singur adevărul fiind frumos şi vrednic de iubire. Călăuza supremă a poetului în acest secol al cartezianismului rămîne raţiunea, izvorul frumuseţii şi al valorii artistice. De aici îndemnul:

„Aimez donc la raison. Que toujours, vos écrits
Empruntent d'elle seule et leur lustre et leur prix"[2]

3) Secolul al XVIII-lea continuă să meargă pe drumurile vechi. Voltaire distinge în *Dictionnaire philosophique* stilul *simplu* şi stilul *înalt*; Marmontel, în *Enciclopédie*, art. *Style*, cunoaşte şi el numai stilul *simplu*, stilul *mijlociu* şi stilul *sublim* sau *înalt*. Ideile anticilor cu privire la corespondenţa dintre expresie şi genul literar sau stil scuteau pe literaţi de dificultăţile găsirii altor forme de clasificare a faptelor. La Harpe afirmă, în consecinţă, că fiecare gen trebuie să aibă un stil analog cu caracterul obiectului, de unde iau naştere stilurile *epic*, *liric*, *dramatic*, *bucolic*, *istoric* etc. Mauvillon întocmeşte, în *Traité de style* (1751), o listă de „sinonime" aparţinînd diferitelor stiluri. Aşa, de pildă, *face* ţine de stilul sublim, *visage* de

[1] Horaţiu, *Ars poetica*, v. 309.
[2] Boileau, *L'Art poétique*, chant I, v. 37—38.

Scanned with OKEN Scanner

stilul mediocru, *frime, frimousse* de stilul burlesc; *demeure* aparţine stilului sublim, *habitation* celui mediu, *manoir* stilului comic.

Cîteva idei noi apar, totuşi, în această epocă, în legătură cu aceeaşi clasificare a stilurilor. Astfel, Féraud deosebeşte, în prefaţa la *Dictionnaire critique,* un stil *simplu* sau al *conversaţiei,* care nu trebuie confundat cu cel *familiar,* caracterizat prin mai multă libertate în exprimare. Pe de altă parte, acelaşi autor vorbeşte despre stilurile *polemic, critic, satiric, comic, glumeţ* etc.[1]

Asemenea clasificări nu sînt lipsite de interes, dar autorii lor se opresc aici, mulţumindu-se să fixeze limitele stilurilor potrivit cerinţelor impuse de caracterul sau genurile scrierilor. De pe urma acestor lucrări avea să beneficieze totuşi arta scrisului, nu şi studiul privind limba literaturii, cu atît mai puţin stilistica limbii vorbite.

Merită să fie relevată o constatare importantă pe care o face filozoful francez Condillac în lucrarea *Essai sur l'origine des connaissances humaines* (1746). El vede în limbă un produs al gîndirii şi pune la baza gramaticii categoriile raţiunii, ceea ce este firesc pentru un filozof din acest secol al raţionalismului enciclopediştilor. În altă lucrare, el opune însă această limbă a logicii, limbii pasiunii sau „limbii naturale", alcătuită din *„tours propres au sentiment"*. Iată cuvintele sale: „Dacă ne gîndim mai îndeaproape la noi înşine, observăm că ideile noastre ni se prezintă într-o ordine care se schimbă în funcţie de sentimentele pe care le încercăm. Aici este izvorul atîtor feluri de a concepe acelaşi lucru, în strînsă legătură cu diversele pasiuni pe care le trăim rînd pe rînd. Se înţelege deci că, dacă păstrăm această ordine în vorbire, ne comunicăm şi sentimentele atunci cînd ne comunicăm ideile"[2].

Precizarea este foarte preţioasă. Deosebirea dintre limbajul „intelectual" şi cel „afectiv", precum şi consecinţele pentru studiul limbii ce decurg din această distincţie plutesc, ca să zicem aşa, în aer[3]. Totuşi, acest punct de vedere

---

[1] Cf. Pierre Guiraud, *op. cit.*, p. 19.

[2] *Art d'écrire*, cap. I, apud Pierre Guiraud, *op. cit.*, p. 31.

[3] Pierre Guiraud, *op. cit*

Scanned with OKEN Scanner

avea să se impună cu un secol și jumătate mai tîrziu. Stilistica trebuia să aștepte pînă cînd prin W. von Humboldt, H. Steinthal, H. Schuchardt, W. Wundt și alți lingviști și psihologi din secolul al XIX-lea aveau să se formuleze noi teorii cu privire la psihologia limbii, iar prin Ferdinand de Saussure urma să se facă deosebirea dintre limbă și vorbire, dintre sincronie și diacronie în cercetarea lingvistică[1].

4) Pînă atunci, stilistica secolului al XIX-lea citează încă dictonul lui Buffon și încearcă să desprindă din el o metodă, fără să se poată ridica deasupra normelor de lungă tradiție ale retoricii și poeticii antice. Ca și Boileau, Buffon invocase în „discursul" său rațiunea și vorbise despre adevărul stilului. Formula sa, deși sugerase un alt mod de abordare a stilului, mai complex și fundamentat psihologic și estetic, corespunde unei noțiuni statice, care definește o personalitate închizînd-o într-un cerc și izolînd-o de realitatea lingvistică din a cărei substanță se constituie coordonatele stilului.

Secolul al XIX-lea este însă și secolul evoluționismului și al dialecticii, în știință și în filozofie. Concepția statică despre lume este înlocuită cu o concepție evolutivă și dinamică. În lingvistică au loc, în a doua jumătate a secolului trecut, orientări noi, ca ecou direct sau indirect al acestor idei. Limba este asimilată, prin A. Schleicher, cu un organism natural, ceea ce a făcut să se vorbească, chiar și mai tîrziu, de viața cuvintelor; Steinthal și neogramaticii atrag atenția asupra factorului psihologic în limbă și asupra însemnătății studiului limbii vii; dialectologia și geografia lingvistică își îndreaptă atenția asupra graiurilor, a căror cercetare o va întreprinde sistematic J. Gilliéron în jurul anului 1900. Pe de altă parte, secolul al XIX-lea cunoaște

[1] Vezi în acest sens Al. Graur, Lucia Wald, *Scurtă istorie a lingvisticii*, ed. a II-a revăzută și adăugită, București, Editura Științifică, 1965, p. 39 și urm.; Iorgu Iordan, *Lingvistica romanică. Evoluție. Curente. Metode*, București, Editura Academiei 1962, pp. 53—69, 111—116, 285—303; Maurice Leroy, *op. cit.*; Walter von Wartburg, *Problèmes et méthodes de la linguistique*, ed. a II-a, Paris, P.U.F., 1963; B. Malmberg, *Les nouvelles tendances de la linguistique*, Paris, P.U.F., 1966, p. 51 și urm.; Georges Mounin, *Histoire de la linguistique des origines au XX-e siècle*, Paris, P.U.F., 1967, p. 185 și urm.

Scanned with OKEN Scanner

prin romantism o revoluție în literatură, iar prin simbolism o altă mișcare înnoitoare, care va afecta, ca și romantismul, limba literaturii.

3. CONSTITUIREA STILISTICII. STILISTICA LINGVISTICĂ ȘI STILISTICA LITERARĂ

1) În aceste condiții se constituie, la începutul secolului al XX-lea, stilistica, cu cele două direcții ale ei, cea lingvistică (afectivă) și cea literară (estetică), orientări care, într-o formă sau alta, se continuă și astăzi. Ch. Bally, al cărui merit de întemeietor al stilisticii lingvistice nu-l contestă nimeni, face o distincție netă între stil, considerat un aspect individual al artei literare, rezultat din intenția artistului de a crea efecte de ordin estetic, și stilistică, disciplină lingvistică al cărei obiect este limba, și anume faptele de expresie avînd un conținut afectiv, adică „expresia faptelor sensibilității prin limbaj și acțiunea faptelor limbajului asupra sensibilității noastre"[1]. Bally limitează domeniul faptelor stilistice la acela al limbii comune, „vii" socotind că numai aceasta reprezintă aspectul natural al limbajului, în care se reflectă viața noastră sufletească: emoțiile, sentimentele, impulsurile, cu un cuvînt reacțiile noastre interne față de lumea din jur. Aceste fapte aparțin limbii, și nu vorbirii; ele sînt produse ale sensibilității vorbitorului și devin prin aceasta *expresive*, deosebindu-se de cele ce aparțin limbajului intelectual care sînt *neutre*, și de cele ale limbii artistice care sînt *elaborate*, deci *artificiale*. Ideea legăturii intime dintre limba vie, „naturală" și viața umană este subliniată cu toată tăria de Bally în lucrările sale. Aceasta este de fapt, după Bally, funcția fundamentală a limbajului în general, pe care el o opune cu insistență funcției logice a limbii și celei artistice:

---

[1] Ch. Bally, *Traité de stylistique française*, I, p. 16. Concepția lui Bally este însușită, împreună cu definiția stilisticii, de acad. Iorgu Iordan, care o aplică în cercetarea stilisticii limbii române; vezi Iorgu Iordan, *Stilistica limbii române*, p. 12 și urm.; Pierre Guiraud, *op. cit.*, pp. 48—53; St. Ullmann, *Language and Style*, Oxford, 1964, p. 101, *passim*.

Scanned with OKEN Scanner

„... limbajul natural, observă Bally, acela pe care îl vorbim cu toţii, nu este nici în serviciul raţiunii pure, nici în acela al artei; el nu are nici un ideal logic, nici unul literar; funcţia sa primordială şi constantă nu este de a construi silogisme, de a face mai armonioase perioadele ori de a se supune legilor alexandrinului. Limbajul este numai în serviciul vieţii, nu al vieţii cîtorva oameni, ci al vieţii tuturora, în toate manifestările sale: funcţia sa este biologică şi socială"[1].

Urmează să vedem dacă această funcţie a limbii contrazice pe celelalte — în special funcţia poetică — şi dacă nu cumva ea îşi găseşte în limba artistică una din formele sale cele mai desăvîrşite de manifestare. Deocamdată să notăm că unul din meritele lui Bally este şi acela de a fi stabilit principiile metodologiei cercetării stilistice. Acestea constau în *delimitarea*, apoi în *identificarea* faptelor de expresie cu conţinut afectiv, prin raportarea lor la limbajul intelectual sau noţional căruia li se opun[2]. Operaţia aceasta îi permite stilisticianului să studieze trăsăturile afective ale limbii, care dau naştere efectelor stilistice, împărţite de Bally în efecte naturale şi efecte prin evocare[3].

2) Deosebirea făcută de Bally între stilistica lingvistică şi cea literară ne apare astăzi nesatisfăcătoare. Ea separă în mod artificial faptele limbii comune de cele ale limbii artistice, presupunîndu-le determinate de intenţii diferite[4].

---

[1] Ch. Bally, *Le langage et la vie*, p. 18. Lingvistul genevez avea să aducă mai tîrziu o corectare concepţiei sale radicale din primele lucrări, cu privire la natura afectivă a limbajului, acceptînd ideea că limba este în aceeaşi măsură un produs al gîndirii şi nu numai al vieţii emoţionale (vezi *Linguistique générale et linguistique française*, Paris, 1932). De altfel, afectivitatea nu este singura sursă a expresivităţii şi nu alcătuieşte domeniul propriu-zis şi exclusiv al stilisticii (vezi Henri Jacquier, *Réflexions sur le domaine de la stylistique*, în *„Bulletin linguistique"*, XII, 1944, p. 98). Unii lingvişti, printre care E. Buyssens (*Problèmes de sémantique*, în *Communications et Rapports...*, Louvain, 1964, p. 4), o consideră o noţiune confuză, propunînd înlocuirea termenului cu acela de *inexprimat (l'inexprimé)*, care suferă, după părerea noastră, de o imprecizie şi mai mare.

[2] Vezi Ch. Bally, *Traité...*, p. 15 şi urm.

[3] *Ibidem*, pp. 170—184, 203—236.

[4] *Ibidem*, pp. 17—20; Iorgu Iordan, *op. cit.*, pp. 11—12.

Scanned with OKEN Scanner

Trebuie să recunoaștem că există aici o parte de adevăr, dar el trebuie căutat în altă parte decît în opoziția tranșantă invocată de Bally între comunicarea uzuală, naturală și cea artistică, vizînd scopuri estetice. Pentru aceasta, însuși întemeietorul stilisticii afective ne pune la îndemînă un argument care se întoarce împotriva concepției sale și care reduce astfel distanța dintre cele două planuri ale expresiei mai mult decît s-ar părea la prima vedere. Elementul lor comun ia naștere din fundamentul psihic al limbajului, admis de Bally pentru limba uzuală, din acel curent al vieții noastre afective și individuale care străbate limba și care face să asociem de fiecare dată percepțiilor noastre „o idee de valoare", în sensul că tot ceea ce gîndim despre ceea ce ne înconjură și tot ceea ce întreprindem intră într-un raport subiectiv cu existența noastră umană. Iată cuvintele lui Bally: „Gîndirea noastră (și aici este una din cauzele neputinței sale incurabile) adaugă în mod spontan celor mai neînsemnate percepții o «idee de valoare», cu alte cuvinte un sentiment obscur de conservare raportează totul la eul nostru, la viața noastră, la bunăstarea noastră"[1].

Să trecem deocamdată peste precizarea — esențială pentru concepția lui Bally — că acest proces are loc în mod spontan și să notăm că, după același lingvist, nu există nimic în această lume care să nu ne afecteze într-un fel sau altul, că viața este alcătuită pentru noi din obiecte și evenimente de care ne bucurăm sau care ne fac să suferim. De aceea, continuă Bally, de la aprecieri în care este angajată în mod direct subiectivitatea noastră, ceea ce ne determină să spunem „acest lucru e bun, acesta e rău", se ajunge la un principiu superior, etic, în virtutea căruia aprecierea noastră se eliberează de percepția pur subiectivă, tinzînd să cîștige adeziunea generală cînd ia forma constatărilor ca „aceasta e bine, aceasta nu e bine". Cum s-ar putea, se întreabă Bally, ca întreaga această atitudine a noastră, această rețea complexă de raporturi, adăugăm noi, care ne pune în atingere cu lumea printr-un sistem de valori, să nu se reflecte în limbă[2] ?

---

[1] Ch. Bally, *op. cit.*, p. 152.

[2] *Ibidem*, pp. 152—153.

Scanned with OKEN Scanner

Dar întrebarea aceasta aduce cu ea alta, și anume: nu cumva în opera literară sensibilitatea scriitorului este și ea afectată de spectacolul vieții și al lumii, și încă într-un grad care-i permite artistului să asigure creației sale prestigiul unor adevăruri la care nu aderă numai el ? Precizarea de principiu a lui Bally că în limba vorbită expresia atitudinii noastre este spontană, deci autentică, necontrafăcută de intenții estetice, iar în cea artistică ea este premeditată și indirectă s-ar justifica numai în cazul cînd am admite că limba scriitorului vizează efecte estetice exterioare, cînd ea este un adaos ornamental care figurează paralel cu comunicarea artistică propriu-zisă. O astfel de concepție dovedește că Bally identifica conceptul de stil cu acela de *ornatus* sau cu ceea ce se transmisese în acest sens din tradiția vechii retorici. În realitate, scriitorul recurge la un material lingvistic foarte divers pentru a se exprima *pe sine însuși*, ca orice vorbitor, dar, spre deosebire de acesta din urmă, unghiul din care privește el lumea este mult mai larg, cîmpul faptelor mai variat, sensibilitatea sa mai pătrunzătoare. Dacă ideea de valoare este indisolubil legată de întreaga experiență a vieții noastre și dacă ea este aceea care dă măsură subiectivă actelor noastre, de ce am refuza această calitate scriitorului, a cărui experiență individuală este, prin esența ei, tot atît de *umană* ca și a oricărui alt vorbitor și ale cărui mijloace de exprimare răspund acelorași năzuințe? Iar dacă ele depășesc nivelul uzual și convențional, aceasta se datorește faptului că formele experienței artistice se realizează la o altă scară, care nu încetează de a fi totuși o scară de valori. Obiecția lui Bally este că limbajul poetic operează nu cu mijloacele expresiei spontane, ci cu un produs elaborat al acestora, așadar cu procedee străine comunicării naturale. Dar dacă limbajul spontan cuprinde elemente impresive, căci orice comunicare este un dialog, un prilej de a afirma, de a nega sau de a apăra o idee, o atitudine *a noastră* sau *a altora*, ceea ce presupune selectare a materialului limbii și adaptarea lui la scopul comunicării, de ce să presupunem că scriitorul nu procedează la fel? Faptul că mijloacele sale de exprimare nu se identifică cu limbajul brut și că el este filtrat în acord cu inten-

Scanned with OKEN Scanner

țiile de care este străbătută comunicarea nu poate însemna altceva decît că limbajul a fost supus unei operații de prelucrare și de sintetizare în conformitate cu gîndirea artistică. Pe scurt, obiectul stilisticii lingvistice se apropie de acela al stilisticii literare, întrucît și într-un caz și în altul avem a face cu manifestarea unei *atitudini* a emițătorului mesajului, care transpare în faptele de limbă devenite astfel *fapte expresive*, adică *fapte de stil*. Cît despre substratul afectiv implicat în raporturile vorbitorului cu lumea înconjurătoare și prezent sub forma noțiunii de valoare, el unifică — pe trepte diferite, e drept —, și nu separă comunicarea vorbitorului comun de expresia artistică a scriitorului. Mai mult decît atît: însuși vorbitorul limbii comune nu elimină din comunicarea sa factorul estetic, întrucît, așa cum a dovedit-o fonostilistica lui Trubetzkoy[1], el caută prin mijloacele de expresie folosite să impresioneze pe conlocutor, adică să răspundă unor intenții de ordin estetic, chiar dacă ele se manifestă la un alt nivel decît acela al comunicării poetice. Faptele *stilistice*, deci, din expresia comună stau și la temelia limbii scriitorului, cele de *stil* se pot regăsi și în limbajul vorbitorului obișnuit. Stilistica și stilul nu sînt, după opinia noastră, noțiuni ce se exclud, ci variante ale unuia și aceluiași concept.

Meritul lui Bally este de a fi desprins stilistica de retorică și de a fi plasat-o pe terenul ferm al faptelor de limbă vii. Excluderea stilului din domeniul stilisticii a însemnat pentru Bally și elevii săi condamnarea retoricii împreună cu tot ceea ce ar fi putut să aducă ea în sprijinul constituirii unei teorii generale a stilului.

Direcția inaugurată de Bally a fost continuată în lingvistica franceză de Charles Bruneau și Jean Marouzeau, care i-au lărgit însă cîmpul de cercetare, anexîndu-i, prin Marouzeau, în special, limba literaturii. Ea reprezintă o reacție față de vechea retorică, pe care stilistica lingvistică o neagă pentru a separa o funcție, considerată

[1] Citat de H. A. Hatzfeld, *Questions disputables de la stylistique*, în *Communications et Rapports*..., p. 8.

Scanned with OKEN Scanner

naturală și *inerentă* limbii, de una ce i se părea *adăugată* și *artificială*.

3) Cealaltă direcție s-a dezvoltat prin Karl Vossler, din reacția față de neogramatici, care invocau suveranitatea legilor ce guvernează și explică evoluția limbajului, considerat de neogramatici ca o sumă de fapte izolate. Fundamentul teoretic al concepției idealiste îl găsește Vossler în estetica lui Croce, pentru care arta, fiind intuiție, se identifică cu expresia prin care se manifestă, iar această expresie este limba; ceea ce înseamnă că arta este expresie în formele ei lingvistice, sau invers: expresia este prin ea însăși artă, adică reprezentare, întrucît este o creație a spiritului.

Prima lucrare a lui Vossler în care se susține această concepție, *Positivismus und Idealismus in der Sprachwissenschaft*, cu subtitlul semnificativ *Eine sprach-philosophische Untersuchung* (Heidelberg, 1904), este dedicată lui Croce. În *prefață (Vorwort)* lingvistul german mărturisește deschis: *„Der Name meines lieben und hochverehrten Freundes Benedetto Croce, den ich an den Anfang dieser Schrift gesetzt habe, ist aufs engste mit ihr verflochten. Keiner hat, meines Wissens, mit ähnlicher Klarheit, Sicherheit und Folgerichtigkeit die Ästhetik als Wissenschaft vom geistigen Ausdruck und die Sprachwissenschaft als einen Teil der Ästhetik definiert und sämtliche Folgerungen gezogen, die sich aus dieser Definition ergeben. Sein Buch: «Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale» ist ein philosophisches Ereignis, das von den Vertretern der Philologie auf die Dauer nicht ignoriert werden darf"* (p. V)[1]. Prin urmare, estetica este o știință a expresiei, ca formă de manifestare a spiritului, iar lingvistica o

[1] „Numele iubitului și preastimatului meu prieten Benedetto Croce, pe care l-am așezat în fruntea acestei lucrări, este foarte strîns legat de ea. Nimeni, după cîte știu, nu a definit cu o claritate asemănătoare, cu siguranță și logică, estetica drept știință a expresiei psihice și lingvistica drept o parte a esteticii și nu a tras toate concluziile ce decurg din această definiție. Cartea sa «Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale» este un eveniment filozofic pe care reprezentanții filologiei nu au dreptul de a-l ignora în viitor".

Scanned with OKEN Scanner

parte din estetică, constatare pe care cercetarea filologică este datoare s-o aibă în vedere. Concluzia ar fi valabilă, dacă premisa ar fi adevărată, ceea ce nu credem necesar să demonstrăm aici, căci problema depășește obiectul cercetării noastre[1]. Ne vom limita să semnalăm doar că formula identității dintre *intuiție* și *expresie* poate fi admisă pentru estetică, dar ea nu mai apare ca satisfăcătoare cînd o raportăm la gîndire (ca proces de cunoaștere care depășește intuiția) și limbă, ca sistem sau formă materializată și actualizată a acestui proces. Vossler trage toate consecințele din teza, admisă de el, a limbii ca o creație intuitivă și individuală: „Orice expresie lingvistică, afirmă el, trebuie să fie explicată ca o creație liberă și individuală (născută) din intuițiile individuale ale individului vorbitor" *(Aller sprachlicher Ausdruck... soll als freie und individuelle Schöpfung aus den individuellen Intuitionen der sprechenden Individuen erklärt sein)*[2]. Acest postulat ar sta la baza „sistemului idealist al lingvistului" (acesta e titlul capitolului IV, unde este formulată afirmația). În esență, sistemul preconizat de Vossler ar trebui să conducă în mod consecvent la o lingvistică a) pur estetică *(rein ästhetische)* și b) la o considerare estetico-istorică a limbii *(ästhetisch-historische Sprachbetrachtung)*[3].

Un astfel de sistem este, evident, vulnerabil din multe puncte de vedere și Vossler însuși a oferit prilejul de a le descoperi prin analizele sale, în care factorul estetic era pus la originea schimbărilor gramaticale și lingvistice, în general. Explicația faptelor de limbă drept creații individuale, produse ale spiritului estetic, transformă lingvistica într-o stilistică, iar aceasta nu ar fi decît un compartiment al esteticii. Istoria limbii nu este, după Vossler, decît istoria artei: „*Sprachwissenschaft ist Kunstgeschichte*"[4]. Identificarea dintre două domenii ale științei este dusă așadar pînă la ultimele ei consecințe,

---

[1] Vezi în acest sens Iorgu Iordan, *Lingvistica romanică...*, pp. 89—131.

[2] *Positivismus und Idealismus in der Sprachwissenschaft*, p. 88.

[3] *Ibidem*, p. 94.

[4] *Ibidem*, p. 42.

Scanned with OKEN Scanner

fără teama că în felul acesta se confundă individualul cu ceea ce e general și esteticul ca element de creație cu factorul uzual și social în limbă. Trebuie reținută totuși importanța metodologică a unora dintre ideile lui Vossler pe care el le aplică în studierea istoriei limbii literare franceze (pentru el, lingvistica fiind totuși o disciplină istorică), ca, de pildă, în *Frankreichs Kultur im Spiegel seiner Sprachentwicklung* (Heidelberg, 1913)[1]. Limba franceză literară este cercetată în această lucrare în funcție de factorii intelectuali și culturali (filozofia rațională în perioada clasică, jurnalismul în secolul al XVIII-lea, romantismul în secolul următor etc.), care au influențat-o și i-au determinat structura și fizionomia actuală.

Este ușor de înțeles de ce ideile lui Vossler au stîrnit vii discuții și reacții. Fără să admitem fundamentul teoretic al concepției sale, vom spune totuși că lucrările lingvistului german au contribuit într-o largă măsură la apropierea dintre studiul limbii și acela al literaturii, precum și la cercetarea faptelor de limbă în strînsă legătură cu istoria culturii[2].

Ceea ce deosebește cele două concepții despre stilistică, reprezentate una prin Bally, cealaltă prin Vossler, observă H. A. Hatzfeld, este tocmai conceptul de „expresie". Pentru Bally „expresia" se referă la sensul psihologic și afectiv al fiecărei intonații, al fiecărui cuvînt, al fiecărei forme selectate și al fiecărei sintagme preferate într-un anumit enunț generat de o stare emoțională. Expresia este la Bally un element mai ales psihologic și sociologic, în întrebuințarea dată ei de un subiect vorbitor, element care leagă afectul de limbaj, în sensul lui Ferdinand de Saussure și Ferdinand Brunot. Pentru Vossler, adaugă pe drept cuvînt autorul citat, „expresia" este, ca și pentru Croce, un element în primul rînd estetic, imanent oricărui material lingvistic turnat într-o anumită formă sau, mai exact, transformat

[1] Ediția a II-a a apărut sub titlul *Frankreichs Kultur und Sprache. Geschichte der französischen Schriftsprache von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Heidelberg, 1929.

[2] Cf. Iorgu Iordan, *Lingvistica romanică*..., pp. 130—132.

într-un enunț artistic, element imaginativ care unește spiritul creatorului de limbă cu forma creației sale[1].

4) În concepția despre stilistică a lui L. Spitzer[2] întîlnim unele din ideile lui Vossler, și în primul rînd concepția că limba este și un produs estetic. În articolele *Sprachwissenschaft und Wortkunst* și în *Wortkunst und Sprachwissenschaft*, publicate ambele în *Stilstudien* (II), 1928, el se ridică împotriva separării arbitrare dintre cercetarea lingvistică și cea literară. Faptul este pus de Spitzer pe seama sentimentului de teamă al reprezentanților gramaticii istorice în fața primejdiei care, presupuneau ei, se ascundea în abordarea unor trăsături particulare și subiective ale limbii. În felul acesta s-a ajuns la evitarea cercetării valorilor estetice ale limbii, lucru care nu mai putea fi admis, după studiile întreprinse în acest sens de Vossler, O. Walzel în Germania, G. Lanson în Franța și B. Croce în Italia[3].

După cum se vede, lingvistul german își precizează de la început punctul de vedere, care este acela al esteticii limbii și al cărei domeniu face inutilă deosebirea dintre limbă și literatură, deoarece și într-un caz și în altul este vorba de aceeași realitate psihică și materială. Specializarea în una sau alta dintre cele două ramuri ale filologiei este de dorit, dar între aceste două compartimente nu există o deosebire radicală. Înseamnă că există un domeniu comun unde cele două specialități se pot întîlni, își pot da mîna. Acesta este stilul: „Limba întrebuințată ca artă se numește stil"[4]. Ca metodă, Spitzer arată că va căuta să pornească de la o particularitate stilistică frapantă, lărgind apoi cercul observațiilor pînă la fixarea unei imagini care să reflecte sensul spiritual *(das Seelische)* al întregii opere. „Ceea ce ar trebui să facem, după părerea mea — precizează el —

---

[1] H. A. Hatzfeld, *op. cit.*, în *loc. cit.*, pp. 7—8.
[2] O expunere sintetică a concepției lui Spitzer găsim la Pierre Guiraud, *op. cit.*, pp. 71—77. În legătură cu metoda lui Spitzer, încadrat în concepția psihologică despre stilistică, vezi St. Ullmann, *op cit.*, p. 122 și urm.
[3] St. Ullmann, *op. cit.*, p. 122.
[4] Leo Spitzer, *Stilstudien* (II), *Stilsprachen*, München, 1928, p. V.

este să pornim de la suprafața operei de artă înspre interiorul centrului ei vital, observînd mai întîi detaliile aparent superficiale ale operei respective, apoi, grupînd aceste detalii, să încercăm să alcătuim din ele un principiu creator înrudit cu sufletul artistului; și, în sfîrșit, să ne îndreptăm spre celelalte grupuri de observație pentru a afla dacă «forma internă» ne poate da imaginea întregului"[1].

Limba apare deci ca un semn al individualității, al modului de a fi și de a gîndi al aceluia care o folosește. Nu întîmplător volumul *Stilstudien* are ca moto aceste cuvinte ale scriitorului spaniol Unamuno: *„En las lenguas como en los hombres, persigue la individualidad personal"*.

Se vede că ideile lui Spitzer nu se deosebesc prea mult de cele ale lui Vossler, întrucît, ca și acesta, Spitzer reduce fenomenul lingvistic la originea lui individuală, în care intervine pe de o parte fantezia, pe de altă parte intenția estetică a vorbitorului sau a scriitorului. Sub aceeași influență a lui Vossler, Spitzer este înclinat să explice stilistic orice fapt de limbă sau, cu alte cuvinte, să reducă la stil întreaga gramatică (și în primul rînd sintaxa). Această idee a formulat-o Spitzer parafrazînd cuvintele lui John Locke *„Nihil est in intelectu quod non fuerit in sensu"*. Aplicînd-o la sintaxă, Spitzer afirmă: *„Nihil est in syntaxi quod non fuerit in stylo"*[2] — maximă care ilustrează foarte bine raporturile pe care le concepe el între limbă și stil sau între general și individual în limbă. Obiecția ce i se poate aduce lui Vossler, și anume ignorarea unității dialectice dintre individual și general în limbă, este valabilă și în cazul lui Spitzer.

Totuși, între Vossler și Spitzer există deosebiri. Aceasta din urmă are în vedere deopotrivă și limba vorbită și cea scrisă, căci și una și cealaltă sînt expresia sufletului omenesc. În felul acesta el se deosebește nu numai

[1] Leo Spitzer, *Linguistics and Literary History*, p. 19, citatul la St. Ullmann, *op. cit.*, p. 122.

[2] În *Language*, XIX, 1943, p. 260, vezi Iorgu Iordan, *op. cit.*, p. 143.

Scanned with OKEN Scanner

de extremismul lui Vossler, dar și de exclusivismul lui Bally. Aceasta înseamnă un pas mai departe pe drumul metodei stilistice și o corectare a exagerărilor celorlalți doi stilisticieni. Prin ea se anihilează distincția arbitrară făcută — din puncte de vedere deosebite — de Bally pe de o parte și de Vossler de cealaltă, în ce privește domeniul stilisticii.

Cercetările asupra particularităților artistice individuale ale limbii scriitorului, ca expresie a psihologiei autorului (sau a personajelor), l-au dus pe Spitzer la cîteva studii importante, care pot constitui, în multe privințe, modele de cercetare stilistică. Așa sînt: *Studien zu Henri Barbusse; Der Unanimismus Jules Romains im Spiegel seiner Sprache; Zu Charles Péguy's Stil; Zum Stil Marcel Proust's,* tipărite, cu excepția primului, în *Stilstudien* (II).

Sînt interesante concluziile pe care le deduce Spitzer din analiza trăsăturilor individuale despre *sentimentul vieții* la Jules Romains (autorul volumului *La vie unanime*). Studiul are ca moto această maximă semnificativă: *„Individuum non est ineffabile"*. În legătură cu Charles Péguy, se fac considerații interesante despre tensiunea dramatică a stilului acestui scriitor, alcătuită din insistențe, reveniri, ca forme lingvistice ale unei conștiințe complexe și frămîntate. Fraza lui Proust, bogată, sinuoasă, capricioasă, precum și lungile digresiuni ale romancierului francez îi dau prilej lui Spitzer să facă numeroase reflecții cu privire la arta și concepția scriitorului. În sfîrșit, să adăugăm că, în legătură cu limba simboliștilor francezi, el constată volatilizarea înțelesului cuvintelor, semantica flotantă în exprimarea raporturilor de spațiu, timp și cauză, ca formă de expresie a gîndirii poetice în poezia simbolistă, înclinată să estompeze contururile lucrurilor și să topească impresiile despre lume, într-o sumă de senzații ce se întrepătrund, se amestecă[1].

În rezumat, concepția lui Spitzer ocupă un loc intermediar între poziția lui Bally și cea a lui Vossler. Me-

[1] Cf. N. Drăganu, *Istoria sintaxei*, București, Institutul de lingvistică română, 1945, p. 133.

Scanned with OKEN Scanner

toda lui Bally o putem numi social-psihologică, cea a lui Vossler individual-estetică, a lui Spitzer individual-psihologică[1]. Prin Spitzer noţiunea de stil a căpătat o fundamentare mai trainică şi o aplicare mai conformă cu realitatea faptelor.

4. STILISTICA ROMÂNEASCĂ

1) Preocupările de stilistică românească încep, cum este firesc, cu cele privitoare la stil[2] sau, mai exact, la arta de a scrie. Fundamentarea lor teoretică provine, reluată aidoma, din lucrările apusene, în special franceze, despre ceea ce am numi azi teoria literaturii. Printre acestea se numără *Éléments de littérature* de Marmontel, *Cours de littérature ancienne et moderne* şi *Discours sur le style* de La Harpe.

Sub titlul *Regulile sau Gramatica poeziei, traduse în rumîneşte de I. Eliad* (Bucureşti, 1831), scriitorul muntean transpune în limba română lucrarea *Cours de littérature, d'histoire et de philosophie* de Lévizac şi Moysant (Paris, 1814)[3].

Prefaţa, aparţinînd scriitorului român, cuprinde afirmaţia care merită să fie reţinută: „Poezia îşi are limba ei ca şi toate celelalte ştiinţe şi meşteşuguri, şi ca să o

---

[1] Iorgu Iordan, *Stilistica limbii române,* p. 24 şi urm.

[2] În ordine strict cronologică, ar trebui amintite preocupările referitoare la prozodie pe care le datorăm lui D. Eustatievici (1757), lui Micu şi Şincai (1780) şi lui Ienăchiţă Văcărescu (1787), în lucrările de gramatică ale acestora. Observaţiile aparţin însă „poeticii", şi nu „stilului". Un adevărat corp de norme privitoare la limbajul poetic, ne atrage atenţia colegul G. I. Tohăneanu, a formulat, înainte de Heliade, I. Budai-Deleanu în comentariile din „subsolul" *Ţiganiadei.* Pentru acest aspect al problemei, trimitem la studiul lui D. Popovici, *Doctrina literară a Ţiganiadei lui I. Budai-Deleanu,* publicat în *Studii literare,* vol. IV, Cluj, 1948, pp. 83—118.

[3] Despre Heliade ca teoretician al artei literare, vezi D. Popovici, *Ideologia literară a lui I. Heliade Rădulescu,* Bucureşti, 1935, în special pp. 46—86, 130—145, şi comentariile la ediţia lui D. Popovici, I. Heliade Rădulescu, *Opere.* II. Bucureşti, 1943.

Scanned with OKEN Scanner

înțelegi trebuie să o înveți . . .“[1]. În lecțiile de literatură ținute la Școala filarmonică, Heliade face un istoric al elocvenței și al stilului, acesta din urmă fiind clasificat în „stil înalt, simplu sau jos“[2]. Ideile sînt cele ale retoricii vechi, cunoscute și prin profesorul său Vardalah, exemplele fiind luate din literaturile universale, fără adaosuri sau explicații din partea lui Heliade, aplicate la literatura română.

2) Trecînd peste retoricile de uz didactic, frecvente în secolul al XIX-lea[3], cele dintîi considerații de natură lingvistică despre limba poetică și stil aparțin lui B. P. Hasdeu. În capitolul intitulat *Limba poetică,* din *Cuvente den bătrîni,* Hasdeu scrie: „Lingvistul, vînător al graiului natural, este atras, fără să-și dea seama de ce anume, de ceea ce se poate numi, după expresia lui Humboldt, arta prin limbă“[4].

Limbajul poetic este nu atît rezultatul unei alegeri conștiente, cît mai degrabă al unei *selecții intuitive* a materialului necesar artei literare[5]. Urmarea este o diferențiere calitativă a limbii poetice în comparație cu limba comună. Pentru a defini limba poetică, pe care o consideră, ca și Heliade, o limbă caracteristică, Hasdeu observă că aceasta nu se poate face decît „prin opoziție cu limba prozaică“[6] (adică zilnică, uzuală). Aceste afirmații cuprind cîteva idei foarte juste și foarte noi, în

---

[1] I. Heliade Rădulescu, *op. cit.,* p. 9.

[2] *Societatea filarmonică,* în „Curierul românesc“, nr. 71, 1834. Vezi și I. Heliade Rădulescu, *Opere,* II, *ed. cit.,* p. 144.

[3] Dintre acestea merită să fie amintită lucrarea lui Dimitrie Gusti, *Ritorică pentru tinerimea studioasă,* apărută în două ediții (Iași, 1852 și 1875), cu numeroase exemple din literatura română. Lui Bonifaciu Florescu îi datorăm tipărirea în original a celebrului discurs al lui Buffon, *Discours sur le style* (1753), într-o broșură cuprinzînd și un studiu literar al editorului, București, 1884, ediția a II-a. Alți autori de manuale de poetică ce se cuvin menționate în această ordine de idei sînt: G. Ionescu-Gion, de la care ne-a rămas un *Manual de poetică română,* București, 1888, și I. Manliu, autorul lucrării *Poetica română,* București, 1890.

[4] *„Die Poesie ist die Kunst durch Sprache“,* afirmase lingvistul german.

[5] B. P. Hasdeu, *Cuvente den bătrîni,* tom. III, partea I, p. 117.

[6] *Ibidem,* p. 118.

Scanned with OKEN Scanner

raport cu ceea ce s-a susținut cu cîteva decenii mai tîrziu și chiar în vremea noastră despre limba poetică. În primul rînd, faptul că mijloacele poetice nu sînt pur și simplu efectul unei alegeri, al unei preferințe sau selectări din mai multe variante expresive, ci sînt determinate de instinctul creator al artistului, ceea ce este cu totul altceva.

Luînd în discuție opiniile unor lingviști contemporani ca Max Müller și H. Steinthal, care s-au ocupat de limba poetică, Hasdeu atrage atenția asupra unor cuvinte în care întîlnim un fel de ecouri ale naturii și care s-ar putea numi, după el, „o *repercusiune* a unei onomatopee propriu-zise". Nu este vorba de redarea aidoma a sunetelor, în felul cum procedează Aristofan atunci cînd scrie *brekekekex-koax-koax,* pentru a imita orăcăitul broaștelor. Hasdeu — care comentează exemplele discutate de alți lingviști —, citează unele din versurile celebre prin expresivitatea lor, datorită felului în care materialul limbii și organizarea lui sugerează direct particularitățile fizice ale acțiunii, sub forma unor impresii auditive. Așa se întîmplă, de pildă, în acest vers al lui Ovidiu, în care este vorba tot de orăcăitul broaștelor: *„Quamquam sunt sub aqua, sub aqua maledicere tentant"* (Cu toate că stau sub apă, de sub apă încearcă să bîrfească). Nu mai puțin cunoscut este acest vers din *Eneida* lui Vergiliu: *„Quatrupedante putrem sonitu quatit ungula campum"*, în traducerea lui Coșbuc: *Răpăie roibii și rupe copita cu tropote cîmpul,* în care auzim parcă (în traducere poate și mai mult) zgomotul tropotelor de cai. Tot astfel în acest vers din Racine: *„L'essieu crie et se rompt"* (Osia țipă și se rupe). Să precizăm că în traducere valoarea onomatopeică a versului din urmă nu mai e aceeași ca în original, unde spiranta geminată *ss,* urmată de vocalele *i* și *eu (ö),* apoi de *i* din *crie,* sugerează perfect scîrțîitul prelung și sec al osiei, după care auzim îndată „pocnitura" sugerată de „zgomotul" vibrantei *r,* de timbrul grav al vocalei nazale *o* în *rompt* (o singură silabă), căci pocnetul durează o clipă . . .

Scanned with OKEN Scanner

Nu este lipsită de interes prudența pe care o recomandă Hasdeu în studiul limbii poetice, unde, zice el, „e periculos, în orice caz, a urmări lumină în *«licentia poëtica»*“[1].

Trebuie să-i dăm dreptate, căci a confunda ceea ce este formă de expresie naturală cu ceea ce este dictat de constrîngerea metrică (în accente, în flexiune sau în topică) înseamnă a falsifica judecata stilistică și a descoperi cu orice preț efecte expresive, acolo unde poetul însuși ar recunoaște că a cedat în fața rezistenței materialului verbal.

3) Interesantă și puțin cunoscută este lucrarea lui Eduard Gruber, intitulată *Stil și gîndire (Încercare de psihologie literară)*, Iași, 1888. Considerațiile autorului aparțin mai degrabă psihologiei limbajului, în speță psihologiei limbajului artistic. Pornind de la cîteva lucrări și studii de psihologie de la sfîrșitul secolului trecut[2], E. Gruber distinge mai multe tipuri de vorbitori (și scriitori): *uzual*, *auditiv*, *motor* și *indiferent*, după cum precumpănesc unele sau altele dintre reprezentări în conștiința omenească. În funcție de aceste tipuri, el clasifică imaginile artistice din poezia lui Eminescu („plăzmuiri uzuale de culori“ în *Călin*, „plăzmuiri auditive“ în *Scrisoarea a III-a*, „senzațiuni voluminoase“ în *O, mamă* etc.).

Observațiile nu sînt lipsite de interes, deși autorul rămîne la simpla lor semnalare. El intuiește totuși cîteva dintre trăsăturile stilistice ale unor scriitori ca Odobescu, Creangă, Eminescu, pe care cercetarea de astăzi și le poate însuși. De notat că Gruber este înclinat să constate existența în limbă a unor valori estetice încă nestudiate. Așa, de pildă, observă el, „sintaxa română are pînă acuma o mulțime de adîncături încă neluminate, o mulțime de frumuseți nevăzute, neauzite, negustate“[3]. În

---

[1] B. P. Hasdeu, *op. cit.*, p. 128.

[2] De pildă Gilbert Ballet, *Le langage intérieur et les diverses formes de l'aphasie*, Paris, 1886; Alfred Binet, *La psychologie du raisonnement*, Paris, 1886; F. Paulhan, *Le langage intérieur et la pensée*, în „Revue philosophique“, janvier 1886 (articolul din urmă este reprodus integral de autor în *Anexe*).

[3] Eduard Gruber, *Stil și gîndire (Încercare de psihologie literară)*, Iași, 1888, p. 44.

Scanned with OKEN Scanner

Postcriptum, el atrage atenţia asupra necesităţii unei lucrări despre „puterea poetică a limbii române, adecă despre deosebitele îndemînări şi mijloace ce ea prezintă poeţilor şi prozatorilor pentru a fi mînuită“[1]. Intenţia sa de a scrie o astfel de lucrare nu ştim s-o fi dus la îndeplinire. Ea ar fi putut să fie cel dintîi studiu de estetică a limbii române.

4) Este interesant să notăm că observaţii stilistice judicioase găsim la un lingvist a cărui formaţie neogramatică ne-ar fi îndreptăţit să nu ne aşteptăm la ele. Este vorba de A. Philippide, pentru care, de fapt, limba este nu numai o realitate supusă unei evoluţii determinate de factori fiziologici, ci şi o realitate psihică — concepţie ce domina lingvistica din a doua jumătate a secolului trecut şi care-şi găsise un strălucit reprezentant în Hermann Paul.

Philippide introduce explicaţii de ordin psihologic, atunci cînd constată că adjectivele care exprimă ideea de „nenorocire“ precedă substantivul, ca, de exemplu, *nemernica drumeaţă* (Creangă). Cînd nu mila, ci iubirea sau ura, observa lingvistul ieşean, se naşte în vorbitor (în legătură cu faptele la care se referă), se intervertesc rolurile între substantiv şi adjectiv: adjectivul se articulează cu articol substantival, iar substantivul se alătură de adjectiv sub forma de atribut cu prepoziţia *de*, ca de pildă: *veneticul şi ciapcînul de popă, hapsîna de nevastă* (Creangă); tot astfel *săracul de mine, păcătosul de el*[2].

Este o contribuţie la explicarea topicii epitetului (pe care l-am putea numi *moral*) în limba română şi care prezintă interes din punctul de vedere al specificului stilistic al limbii române şi al altor limbi romanice.

A. Philippide era tentat să explice limba ca un fenomen în aceeaşi măsură spiritual şi asociat cu problemele mari ale gîndirii. El constată că ritmul reprezintă tendinţa spre simetrie a elementelor lumii[3], iar ceva din acest ritm se reflectă în limbă.

---

[1] Eduard Gruber, *op. cit.*, p. 175.
[2] A. Philippide, *Gramatica elementară a limbii române*, Iaşi, 1897, pp. 220—221.
[3] Idem, *Istoria limbii române, I, Principii de istoria limbii*, p. 135.

Scanned with OKEN Scanner

Ceea ce numim astăzi caracterul ambiguu al limbii poetice, atmosfera de vag și de sugestie pe care o creează cuvîntul în poezie alcătuiește obiectul acestei observații din partea lingvistului ieșean: „creațiile fanteziei... trebuie să plutească în nebulos și în echivoc (cu toată silința pe care și-o dă poetul de a le individualiza și de a le reproduce în imagini)“[1].

Natural că rezerva lui Philippide față de ceea ce contrazicea spiritul rece și obiectiv al cercetării nu-l îndemna să se oprească asupra acestei laturi a comunicării, care este, la urma urmei, tot atît de naturală ca și aceea a limbii comune.

5) G. Ibrăileanu ne-a lăsat cîteva analize stilistice valoroase, de o reală actualitate, în articolele *Numele proprii la Caragiale* și *Eminescu (Note asupra versului)*, publicate ambele în volumul *Studii literare* (1930).

Chiar și în studiile anterioare, cum sînt *Scriitori și curente* (1909), *Note și impresii* (1920), îndrumătorul „Vieții românești“ avea în vedere în analiza literară și aspectul stilistic al operei, ca, de pildă, în cazul lui Sadoveanu, I. Al. Brătescu-Voinești sau G. Topîrceanu. Punctul de vedere al lui Ibrăileanu este, firește, acela al stilului ca element component al artei literare. Analizele stilistice sînt deci la el un capitol al exegezei literare. Ele își păstrează însă valoarea metodologică sub aspectul modului în care „forma“ operei este concepută într-un sens larg, prin care sînt puse în evidență sensurile adînci și specifice ale creației, manifestate prin mijloace sonore, ritm, rimă și imagini. Analiza unor versuri din Eminescu îi dă prilej criticului ieșean să constate că există la acest poet versuri „care cîntă“, a căror muzicalitate se realizează savant prin repetarea consoanelor nazale *n*, *m*, combinate cu alte sunete:

„Iară tei cu u*m*bra lată și cu flori pînă-*n* pă*m*în*t*
Înspre apa-*n*tu*n*ecată li*n* se scutură de vî*nt*“[2].

---

[1] A. Philippide, *op. cit.*, pp. 218—219.

[2] G. Ibrăileanu, *Eminescu (Note asupra versului)*, în *Studii literare*, p. 185.

Alteori, remarcă cu finețe Ibrăileanu, sonoritățile și ritmul sînt percepute la Eminescu „cu ochiul și cu urechea", ca în versul acesta:

„Ca molcoma cadență a undelor pe lac"[1].

În legătură cu funcția estetică a rimei, constatarea lui Ibrăileanu că în poeziile lui Eminescu din care respiră dragostea de viață ritmul este trohaic, iar în cele cuprinzînd sentimente de tristețe și deprimare ritmul este iambic nu este infirmată decît de cîteva excepții, pe care, de altfel, autorul le explică[2].

Tot atît de interesante sînt considerațiile lui Ibrăileanu despre rimele rare sau „de lux" ale lui Eminescu, rime care sînt prin ele însele un element estetic al poeziei[3]. Important este că astfel de rime surprinzătoare[4] cuprind în ele cuvîntul esențial dintr-un vers[5]. Iată cîteva exemple:

„Mai am un singur *dor*
În liniștea *sării*
Să mă lăsați să *mor*
La marginea *mării*".

„Iar dacă împreună va fi ca să *murim*
Să nu ne ducă-n triste zidiri de *țintirim* . . ."

Bineînțeles, notează Ibrăileanu, aceasta nu e posibil întotdeauna, dar poetul tinde mereu spre acest ideal, de a face din rimă elementul esențial al versului.

Criticul literar ieșean a indicat felul în care analiza stilului operei literare poate și trebuie să depășească descrierea unor trăsături de expresie individuale, privite independent de unitatea artistică a operei. Mai mult decît atît, el a pus în evidență varietatea aspectelor ce trebuie luate în considerare — ritm, rimă, imagini etc. —, din al căror examen și din a căror sinteză pot fi deduse

---

[1] G. Ibrăileanu, *op. cit.*, p. 185.
[2] *Ibidem*, p. 157 și urm.
[3] *Ibidem*, p. 168.
[4] Vezi și considerațiile lui Maiorescu despre inovațiile în rima eminesciană, în studiul *Eminescu și poeziile lui* (1889).
[5] G. Călinescu observă că la Eminescu rima este un *accent al ideii (Opera lui Mihai Eminescu*, IV, 1936, p. 280).

Scanned with OKEN Scanner

semnificațiile mai adînci ale creației artistice, precum și specificul stilistic al unei opere sau al unui scriitor. Exemple admirabile de exegeze stilistice complexe îi oferă lui Ibrăileanu unele tablouri din *Scrisorile* lui Eminescu. Aceste analize prezintă și azi însemnătate metodologică[1].

6) Punctul de vedere al lui O. Densusianu diferă de acela al lui Ibrăileanu. Propunîndu-și să urmărească evoluția estetică a limbii române, în cursul cu același titlu[2], lingvistul bucureștean pornește de la concepția că poezia a avut un rol mai mare decît proza în progresul estetic al limbii literare, nu numai la noi, ci și la alte popoare. Prin poezie, afirmă el, s-a ajuns la o filtrare a formelor, observație ce corespunde în mare măsură adevărului, cînd este vorba de progresul calitativ, estetic al unei limbi.

Densusianu ia în considerare operele aparținînd și altor genuri literare, dar acordă prioritate limbii poetice, pentru motivele arătate mai sus. El are în vedere formele fonetice, gramatica, lexicul, imaginile și versificația diferiților scriitori, pe care le supune unei judecăți estetice pentru a releva ceea ce este sau nu conform cu exprimarea poetică. Aprecierile sale nu sînt lipsite de interes, deși faptele sînt examinate din perspectiva contemporană a limbii noastre artistice, și nu din aceea a epocii respective. Pornind de la un astfel de criteriu, de bună seamă că ceea ce era simțit ca expresie poetică pe vremea lui Heliade sau a lui Alecsandri nu mai poate fi considerat la fel astăzi. Este drept că în studierea evoluției mijloacelor estetice ale limbii e necesar să se țină seama de formele impuse de unii scriitori, adică de ceea ce a rezistat de-a lungul istoriei literaturii noastre, ceea ce a intrat în specificul mijloacelor ei de expresie artistică. Densusianu a căutat să urmărească acest drum ascendent al limbii noastre poetice prin contri-

[1] Despre ideile estetice ale lui G. Ibrăileanu, vezi și Al. Dima, *Concepția despre artă și literatură a lui G. Ibrăileanu*, București, E.S.P.L.A., 1955.

[2] Ovid Densusianu, *Evoluția estetică a limbii române*, curs predat la Facultatea de litere a Universității din București în anii 1929—1930, 1930—1931.

buția adusă de scriitori la îmbogățirea și perfecționarea ei estetică. Autorul face loc însă, nu rareori, unui gust subiectiv, condamnînd unele forme folosite de poeții secolului al XIX-lea, printre care și gerunziile acordate. Despre *crescînd-ă*, de exemplu, el afirmă următoarele: „Cred că niciodată n-am întrebuințat nici din scăpare de vedere forma *crescîndă*"[1]. Este respinsă, de asemenea pe nedrept, întrebuințarea adjectivului *ușure*[2], socotit de O. Densusianu drept „oribil", fără nici un fel de argumentare. Tot astfel este criticat, de data aceasta pe bună dreptate, excesul de elemente populare și neologice, artificiale din punct de vedere stilistic, în poezia lui Alecsandri. Densusianu subliniază, în schimb, marele rol pe care l-a avut autorul *Pastelurilor* în crearea mijloacelor de expresie ale limbii poetice românești.

Lucrarea lui Densusianu discutată de noi mai sus interesează prin multe explicații de amănunt și mai ales prin cadrul larg de istorie a limbii noastre literare în care autorul își situează analiza. Ea este, cum o caracterizează pe bună dreptate Marin Bucur, o primă estetică a limbii noastre literare[3].

7) Considerații interesante privitoare la stilistica limbii române, cu deosebire la valoarea estetică a sunetelor în limba poetică, găsim la S. Pușcariu[4]. Lingvistul clujean pornește de la constatarea că e foarte greu să se precizeze în ce constă eufonia unei limbi, dar că există totuși unele elemente obiective de apreciere, care rezultă din statistica frecvenței relative a sunetelor[5]. Sînt convingătoare observațiile lui Pușcariu despre unul din mijloacele de realizare a muzicalității în versurile lui Eminescu, ca, de pildă,

---

[1] Ovid Densusianu, *op. cit.*, p. 87.

[2] Despre răspîndirea acestui cuvînt în limba literară a secolului al XIX-lea și în limba poetică actuală, vezi G. Istrate, *O problemă controversată: literarizarea*, în „Studii și cercetări științifice", Filologie, anul VII (1956), fasc. 1 — 2, Iași, p. 25 și urm.

[3] Marin Bucur, *Ovid Densusianu*, București, Editura Tineretului, 1967, p. 237. Capitolul intitulat *Evoluția estetică a limbii române* cuprinde o amplă analiză a concepției lingvistului bucureștean cu privire la estetica limbii.

[4] *Limba română*, I, *Privire generală*, București, 1940, capitolul *Eufonia*, pp. 82—95.

[5] *Ibidem*, p. 83.

Scanned with OKEN Scanner

repetarea o dată sau de două ori a vocalei accentuate a cuvîntului din rimă într-o silabă accentuată anterioară, mai ales în prima jumătate a versului, sau în silaba imediat precedentă sau chiar în toate silabele, accentuate sau nu, ca de pildă:

a) Adîncul luminîndu-l;
Vino-n codru la izvorul;
b) Varsă apelor văpaie;
Se scutur frunzele de nuc;
c) Ne cunoşteam de mici copii;
Tremurînd cu unde-n spume;
d) Şi dacă ramuri bat în geam;
Stelele-n cer...

Această repetare nu poate fi întîmplătoare, ea formînd unul din multiplele mijloace la care recurge Eminescu, de bună seamă intuitiv, precizăm noi, pentru a spori muzicalitatea versului. O analiză foarte instructivă sub acest aspect consacră S. Puşcariu poeziei eminesciene *Rugăciune*, al cărei profil muzical îl reprezintă grafic, ţinînd seama de frecvenţa, de calitatea şi de funcţia sugestivă a vocalelor principale *i, a, u* pe care se sprijină întreaga construcţie sonoră şi ritmică a poeziei. Este, fără îndoială, o analiză dintre cele mai reuşite a simbolismului fonetic, întemeiată pe cercetarea însuşirilor lingvistice ale materialului sonor, privit nu numai ca formă, ci şi ca „substanţă" a expresiei.

8) D. Caracostea porneşte în cercetările sale de la concepţia croceană şi vosslerianã a identificării limbii cu arta. Astfel, în *Expresivitatea limbii române*, şi anume în capitolul întîi, intitulat *Limba privită ca valoare*, se afirmă că „în realitatea ei limba este... expresivitate"[1], iar preocupările autorului urmează să fie îndreptate spre studiul limbii privite „ca o construcţie de artă"[2]. După Caracostea, limba este creaţie, rezultată dintr-o alegere, ceea ce înseamnă stilistică[3]. „Chiar şi încorporarea unui element nou străin, un neologism fie lexical, fie sintactic

[1] D. Caracostea, *Expresivitatea limbii române*, p. 8.
[2] *Ibidem*, p. 7.
[3] *Ibidem*, p. 11.

Scanned with OKEN Scanner

este un act de creaţiune". Şi mai departe: „Toate accidentele limbii: asimilări, disimilări şi cum le mai zice sînt la rîndul lor şi ele fapte expresive"[1]. Potrivit concepţiei sale, limba ar poseda anumite virtualităţi expresive, estetice, pentru care el a propus termenul de *esteme*.

Argumentele pe care le putem aduce împotriva acestei concepţii sînt cele cu care am întîmpinat ideile lui Vossler. Dar mai mult decît acesta, D. Caracostea vrea să explice totul prin natura estetică a limbajului, întrucît aceasta ar fi esenţa lui originară şi specifică (Vossler invoca şi factorul cultural care influenţează limba şi-i determină specificul în anumite epoci istorice). Este aici o exagerare care trece dincolo de limitele concepţiei vossleriene, şi ea exagerată. Autorul absolutizează în primul rînd valorile fonetice ale sunetelor unui cuvînt, căci pentru el, limba este, în toate compartimentele ei, „pătrunsă de sufletesc". Fonemul ar fi, după Caracostea, „sunetul pătruns de sufletescul vorbitorului"[2], ceea ce înseamnă la el mai mult decît se afirmă în general atunci cînd se susţine că fonemul este echivalentul psihic al sunetului. El stabileşte diferite tipuri de cuvinte expresive, pornind de la organizarea lor fonetică. Subiectivismul unora din analizele sale se poate vedea din următorul exemplu, unul din cele multe care s-ar putea cita. Astfel, în interpretarea sa, în aceste versuri din *Mioriţa:*

„C-am avut nuntaş*i*
Brazi şi păltinaş*i*,
Preoţi, munţii mar*i*,
Paseri, lăutar*i*,
Păsărele mi*i*
Şi stele făcli*i*. . ."

i final (de fapt consoanele palatalizate) ar sugera „simbolul colectiv al pierderii în tot"[3]. Nimic nu ne îndreptăţeşte să tragem asemenea concluzii, pentru că sugestia

[1] D. Caracostea, *op. cit.*, p. 11.
[2] *Ibidem*, p. 43.
[3] Idem, *Specificul românesc*, în „Gîndirea", XIX, p. 67; cf. Al. Rosetti, *Despre expresivitatea sunetelor vorbite sau dilema D-lui D. Caracostea*, Bucureşti, 1941.

Scanned with OKEN Scanner

este aici pur subiectivă. Caracostea a căutat să sfarme tiparele tradiționale ale analizei operei literare, reducînd-o la o analiză a factorului psihic implicat în limbă. Încercarea acesta n-a reușit. Există, totuși, în lucrările sale — utile și pentru bogata bibliografie folosită — unele intuiții juste și unele analize demne de luat în seamă. Așa, de pildă, trebuie să-i dăm dreptate atunci cînd sînt luate în considerare valorile expresive ale sunetelor (simbolismul fonetic), pentru a releva impresia stilistică ce se desprinde din cuvintele Cătălinei în dialogul cu Cătălin, cuvinte în care precumpănește vocala *i*, aptă să sugereze atmosfera de șăgălnicie copilărească, de joc:

„ — Încă de m*i*c
Te cunoșteam pe t*i*ne,
Și gural*i*v, și de n*i*m*i*c,
Te-ai potr*i*v*i* cu m*i*ne."

În strofa care urmează, Cătălina își amintește de Hyperion. Sunetele cad acum grave, iar rezonanța lor sumbră se datorește și impresiei provocate de frecvența vocalei *ă* (ca și a vocalelor *u, o*, adăugăm noi):

„Dar *u*n l*u*ceaf*ă*r r*ă*s*ă*rit
Din liniștea *u*it*ă*rii,
Dă *o*riz*o*n nem*ă*rginit
Sing*u*r*ă*t*ăț*ii m*ă*rii."

Din păcate, nu toate interpretările autorului rezistă unei critici atente. Încercarea de a descoperi de fiecare dată corespondența între elementele fonetice, și lingvistice în general, și cele psihice rămîne fără succes, căci limba nu este expresia nemijlocită a vieții noastre sufletești, așa încît fiecare sunet, formă sau cuvînt să fie motivate și să reprezinte ecoul direct și obiectiv al stărilor de conștiință. Semnul lingvistic are un caracter arbitrar, ceea ce se știe încă de la F. de Saussure. Dacă lucrurile ar sta altfel și cuvintele ar fi însăși „conștiința noastră", ele n-ar mai fi un sistem de semne abstract și mobil de comunicare a ideilor și sentimentelor omenești.

9) Acad. Iorgu Iordan este autorul lucrării *Stilistica limbii române* (București, 1944) și al altor studii despre limba și stilul unor scriitori. Dintre acestea amintim:

Scanned with OKEN Scanner

considerațiile despre limba și stilul lui I. Neculce, în *Introducere* la ediția *Ion Neculce, Letopisețul Țării Moldovei*, ed. I 1955, ed. a II-a 1959, lucrare republicată sub titlul *Limba și stilul lui Ion Neculce* în culegerea *De la Varlaam la Sadoveanu* (1958); *Limba „eroilor" lui Caragiale* (1955), studiu reprodus și în culegerea citată mai sus; *Limba lui Creangă*, publicat în volumul *Contribuții la istoria limbii române literare în secolul al XIX-lea*, 1956 (sub redacția lui Tudor Vianu) etc.

În *Introducerea* ce precedă *Stilistica limbii române*, autorul definește domeniul stilisticii făcînd distincția între *stil* (stilistica *estetică)* și stilistica *lingvistică*. Cea dintîi are ca obiect „studiul stilului, adică studiul tuturor mijloacelor lingvistice folosite de un scriitor (sau orator) pentru a obține anumite efecte de ordin artistic"[1]. Stilul este strict individual și determinat de modul în care utilizează scriitorul mijloacele limbii comune, adică de alegerea pe care o face în materialul limbii, în vederea comunicării intențiilor sale artistice. De aceea stilul este într-o bună măsură un produs dorit, artificial (nu în sensul peiorativ al cuvîntului, ci în înțelesul etimologic al adj. *artifex* „meșteșugit, elaborat"). Stilistica, adaugă acad. I. Iordan, însușindu-și definiția lui Ch. Bally, studiază fapte ale unei comunități lingvistice, privindu-le din punctul de vedere al conținutului lor afectiv[2]. În continuare, autorul arată prin ce se caracterizează aceste fapte stilistice propriu-zise. Ele sînt produsul afectului și al fanteziei, sînt expresive, adică mai plastice, mai concrete, deoarece materializează noțiunile respective (de exemplu: *zgîrcit* sau *avar*, față de *zgîrie-brînză* sau *brînză-n sticlă*). Ele sînt spontane, lipsite de intenția estetică a vorbitorului; de pildă, pentru a caracteriza purtarea imorală a cuiva, vorbitorul stăpînit momentan de o stare sufletească de revoltă poate numi un astfel de om cu termenii: *păcătos, infam, odios* etc.

Asemenea fapte sînt deci *expresive*, adică exprimă mai puternic, mai pregnant ideile sau sentimentele noastre. În cazul exemplelor de mai sus, expresivitatea se

[1] Iorgu Iordan, *Stilistica limbii române*, p. 11.
[2] *Ibidem*, p. 12.

Scanned with OKEN Scanner

datorește conținutului afectiv al comunicării, distincție pe care o semnalase și Ch. Bally.

Expresivitatea, observă în continuare acad. Iorgu Iordan, se poate datora însă și altor cauze, și anume elementelor fonetice din care e alcătuit cuvîntul, în cazul onomatopeelor ca *tronc, tic-tac,* etc. sau al verbelor derivate de la onomatopee: *a fîșîi, a mîrîi* etc. Pe de altă parte, sunetele pot avea uneori calitatea de a se asocia cu înțelesul cuvintelor pentru a trezi imaginea unui obiect, a unei însușiri, a unui fenomen etc. Astfel, *a* și *o*, îndeosebi accentuați, pot sugera ideea de „mărime" sau de „depărtare", din cauză că multe cuvinte aparținînd diverselor limbi și însemnînd „mare" sau „departe" conțin aceste vocale: rom. *mare,* ital. *grande,* fr. *grand* (cf. și rom. *matahală, namilă);* rom. *(a)colo,* span. *acá, allá,* etc. Dimpotrivă, *i* trezește ideea de „mic" sau „apropiat": rom. *mic, (a)ici,* ital. *piccolo, qui,* fr. *petit, (i)ci* etc. Aceste cuvinte se deosebesc de onomatopee, întrucît prin sunetul *i* nu se imită zgomote din lumea înconjurătoare, constatare făcută încă de H. Schuchardt și O. Jespersen. Ele posedă o anumită valoare semantică, avînd calitatea de a *simboliza* și de a sugera obiectul sau o caracteristică a lui. În astfel de împrejurări vorbim de simbolism fonetic[1].

Acad. Iorgu Iordan ia în discuție apoi diferitele mijloace care dau naștere expresivității în limba română: schimbările de accent, lungirea sunetelor, procedeele morfologice și derivative, sintactice, lexicale, împrumuturile externe (cum sînt *monșer, fain, niznai* etc.) și interne, acestea din urmă luate din limbajele speciale, ca, de exemplu, cel popular: *vorba ceea, te miri ce*; al diferitelor profesiuni: *contracost, sută-n sută* (din limbajul comercianților); *a face apel, circumstanțe atenuante* (din terminologia juridică); *a avea (a fi în) febră, a opera* (aparținînd limbajului medical) etc. Toate aceste mijloace devin expresive pentru că prezintă avantajul noutății, deoarece fac parte din alte limbaje („stiluri") decît cel obișnuit în limba literară. Ele sînt întrebuințate în împrejurări determinate de o anumită stare sufletească a

[1] Iorgu Iordan, *op. cit.*, p. 17.

Scanned with OKEN Scanner

vorbitorului: dorința de a accentua o idee, de a convinge, intenția de a glumi, de a ironiza etc.

Ca metodă, acad. Iorgu Iordan precizează că urmează concepția lui Bally, dar ține seama și de aceea a lui Spitzer, potrivit căreia faptele stilistice sînt nu numai produse ale afectului, ci și ale fanteziei și ale simțului estetic. Stilul scriitorilor nu este luat în considerare, așa cum procedase și Bally, întrucît — observă autorul — „scriitorul urmărește, *trebuie* să urmărească anumite efecte de ordin artistic [ceea ce] reduce mult din caracterul de spontaneitate și naturalețe, care, în cazul produselor stilistice ale limbii vorbite, există întotdeauna în întregime“[1].

Lucrarea acad. Iorgu Iordan cuprinde un foarte bogat material selectat din limba vorbită, din stilul presei și din operele scriitorilor care utilizează în scrisul lor elemente de limbă vorbită. Faptele sînt grupate în patru părți: I. *Fenomene fonetice*, II. *Fenomene morfologice*, III. *Fenomene sintactice*, IV. *Fenomene lexicale*. Analiza lor minuțioasă și prudentă este însoțită de comentarii teoretice și de referiri la fenomenele similare din celelalte limbi romanice. *Stilistica limbii române* reprezintă o sursă indispensabilă de informații pentru cel ce studiază specificul limbii române.

10) Un interesant studiu consacrat problemelor teoretice ale stilisticii îl datorăm lui Henri Jacquier: *Réflexions sur le domaine de la stylistique* („Bulletin linguistique“, XII (1944), pp. 89—106). Merită subliniată în primul rînd constatarea profesorului clujean că particularitatea fenomenului stilistic, fenomen ce poate fi revendicat de mai multe categorii gramaticale, constă în aceea că el se înfățișează cercetătorului, ca și vorbitorului, cu o structură esențialmente *globală* și concretă, cu o configurație — *Gestalt* — de ansamblu și că, prin aceasta, el opune rezistență la analiza elementelor sale constitu-

[1] Iorgu Iordan, *op. cit.*, p. 26. În *Lingvistica romanică*..., p. 328, autorul afirmă că a încercat să împace concepția lui Bally cu cea a lui Spitzer, dînd totuși preferință celei dintîi, pe care o consideră mai apropiată de lingvistica propriu-zisă.

tive[1]. În opoziție cu Bally, H. Jacquier nu limitează sursele expresivității la factorul afectiv, ci le condiționează de coeficientul intensiv, de aspectul exagerat, patetic al comunicării, deși admite că prin „natura ei afectivitatea tinde spre expresivitate"[2]. Să notăm că Bally, la rîndul său, a avut în vedere această trăsătură a expresivității, pe care o consideră însă un *efect* al stărilor afective și pe care o ilustrează prin exemple ca *„pour un morceau de pain"*, *„c'est trop juste"* etc. (vezi *Le langage et la vie*, 1935, p. 24). Pe drept cuvînt afirmă autorul că eficacitatea unui procedeu stilistic depinde de intenția care i-a dat naștere, care îl modelează și-l însuflețește[3], element comun, adăugăm noi, atît expresiei stilistice din limba comună, cît și celei artistice.

Ni se pare util să menționăm faptul că se comentează o observație a lui Meillet, potrivit căreia excesul de expresivitate riscă să se transforme în vulgaritate[4], ceea ce s-ar putea formula, în termenii lui Riffaterre, astfel: saturația tinde să anuleze contrastul stilistic (vezi *Stylistic Context*, p. 214), dat fiind că există un prag al expresivității, variabil totuși, dar nu între limite infinite. Nu mai puțin bogat în sugestii pentru cercetarea stilistică este acest citat din J. Rozwadowski pe care ne permitem să-l reproducem, pentru că el exprimă, după cît se pare, și concepția teoretică a romanistului clujean, concepție la care subscriem cu toată convingerea:

„Adevăratul stil îndepărtează personalitatea și răspunde adevărului vieții sau realității lucrurilor... S-ar putea spune că stilul nu este o noțiune de ordin exclusiv lingvistic; adevăratul stil caută să se elibereze de legăturile pe care i le impune limba, adică de contingențele lingvistice"[5].

---

[1] Henri Jacquier, *Réflexions sur le domaine de la stylistique*, în *loc. cit.*, p. 97.

[2] *Ibidem*, p. 99. Despre principalele aspecte ale expresivității în concepția autorului, vezi pp. 99—100.

[3] *Ibidem*, p. 102.

[4] *Ibidem*, p. 106.

[5] J. Rozwadowski, *Les tâches de la linguistique*, în „Bul. de la Soc. de Ling. de Paris", nr. 78, 1925, pp. 112—113, apud Henri Jacquier, *op. cit.*, în *loc. cit.*, pp. 103—104.

Scanned with OKEN Scanner

11) Studiile stilistice ale lui Tudor Vianu derivă din preocupările sale estetice, asociate cu cele filologice. Este firesc deci ca la baza lor să stea altă concepție decît aceea pe care se întemeiază acad. Iorgu Iordan. Încă în lucrările sale mai vechi, cum este *Estetica*, vol. I 1934, vol. II 1936, apărute în 1939 în ediția a II-a (un singur volum) și în 1968 în ediția a III-a, fostul profesor al Universității din București a acordat locul cuvenit problemelor stilului. Îndeosebi în paragraful *Puterea expresivă*, din capitolul *Structura și creația artistică* al lucrării menționate, el se sprijină pe numeroase exemple luate din creația beletristică. În 1941 apare *Arta prozatorilor români*, lucrare devenită clasică prin rigurozitatea analizei specificului artistic al prozei noastre de la Heliade și pînă acum aproape trei decenii. Gruparea scriitorilor după tendințele stilistice și reliefarea modalităților de expresie proprii fiecărui prozator însemnau aplicarea unei metode noi, deopotrivă de fructuoasă și pentru cercetarea stilistică, și pentru cea literară. Au urmat apoi numeroase studii adunate mai tîrziu în volumele *Probleme de stil și artă literară* (1955) și *Problemele metaforei și alte studii de stilistică* (1957). O parte din studiile cuprinse în aceste volume au fost republicate în lucrarea postumă *Despre stil și artă literară* (1965). În sfîrșit, un alt volum, *Postume*, apărut de curînd (1966), conține, între altele, studiul *Simbolul artistic*, cu numeroase implicații de estetică a limbii.

Concepția despre stilistică a lui Tudor Vianu o găsim expusă în mai multe articole și studii, dintre care citățm: *Dubla semnificație a limbajului și problema stilului*, apărut mai întîi în *Arta prozatorilor români*, *Măiestria stilistică*, *Cercetarea stilului*, publicate ambele în *Probleme de stil și artă literară*, *Stilistica literară și lingvistică*, în *Problemele metaforei . . .*, *Iorgu Iordan și stilistica*, în „Limba română", nr. 5, 1958, *Atitudinea stilistică*, în *Jurnal* (1961)[1].

Pornind de la adevărurile cucerite pentru cercetarea stilistică în ultimul secol, dar ținînd seama și de teoriile

[1] O succintă și frumoasă prezentare a concepției stilistice a lui Tudor Vianu a făcut Marin Bucur în *Prefața* la volumul *Despre stil și artă literară*, București, Editura Tineretului, 1965.

vechi, Tudor Vianu a dat o fundamentare teoretică nouă acestei discipline şi a indicat în numeroase rînduri căile ce trebuie urmate în studiul stilului. În concepţia sa, stilistica nu este o disciplină limitată şi discutabilă a lingvisticii şi nici un capitol anexat esteticii, care se ocupă în treacăt de forma operei literare. Autorul o consideră o ştiinţă autonomă, cu dreptul de a figura printre celelalte ştiinţe, domeniul ei fiind acela al faptelor de expresie în care transpare reacţia atitudinii individuale, subiective, adăugată la comunicarea obiectivă şi generală. Fiindcă limbajul este animat de două intenţii: una *reflexivă* şi cealaltă *tranzitivă*. În el se reflectă „omul care îl produce şi sînt atinşi prin el toţi oamenii care îl cunosc"[1]. Aceste două funcţii ale limbii, una psihologică şi subiectivă, alta socială şi obiectivă rămîn solidare, dar raportul dintre ele este de inversă proporţionalitate. O ecuaţie matematică, o formulă chimică, o lege mecanică sînt fapte de limbă în care se realizează o comunicare omenească valabilă pentru orice vorbitor, indiferent de specificul naţional al limbii sale; în plus, cel care le formulează nu adaugă la ele nimic din felul său propriu de a simţi şi de a privi lucrurile. Limbajul este aici *tranzitiv*, faptele comunicate sînt în cazul acesta fapte *de constatare*. Dar într-un vers cum e următorul: „Apele plîng clar izvorînd în fîntîne" este limpede, observă Tudor Vianu, că intenţia reflexivă a comunicării întrece cu mult intenţia ei tranzitivă. „Căci nu ştirea despre felul cum izvorăsc apele interesează în acest vers, ci acel înţeles emotiv şi muzical al lucrurilor, precipitat în intimitatea subiectivă a poetului"[2]. Astfel de intenţii, avîndu-şi originea în sentimentele şi viziunea scriitorului, se exprimă prin fapte de limbă particulare sau note însoţitoare adăugate la comunicarea lingvistică tranzitivă, adică la materialul general şi neutru al limbii, lipsit de ecourile emotive individuale. „Opera literară, precizează stilisticianul român, reprezintă o grupare de fapte lingvistice reflexive prinse în pasta şi purtate de valul expresiilor tranzitive ale limbii.

---

[1] *Dubla intenţie a limbajului şi problema stilului*, în *Arta prozatorilor români*, p. 15.

[2] *Ibidem*, p. 19.

Scanned with OKEN Scanner

Desprind la întîmplare, dintr-o povestire a lui Mihail Sadoveanu, următorul pasaj: «Vremea era pe la toacă, dar căldura era încă în toi și *juca rotind ca răsfrîngerile unei ape tainice pe deasupra caselor adormite.* Ulița ridica, *pustie și singuratică, spre strălucirea asfințitului.* Clopote începură a bate *dulce și trist,* de la bisericile tîrgului . . .». Analiza poate distinge destul de limpede, în șirul acestor notații, expresiile care au o simplă valoare tranzitivă de acele care adaugă reflexul viziunii și sentimentul intim al scriitorului. «Vremea era pe la toacă . . . căldura era în toi . . . ulița ridica . . . clopotele începură a bate . . .» sînt comunicări a căror putere de transmitere este nelimitată, dar care nu ne spun nimic despre acel care le face. Aproape fiecare din aceste notații sînt însoțite însă de un adaos de comunicări [subliniate de noi în pasajul citat], prin care pătrundem în straturi mai adînci ale conștiinței celui care ni le transmite. Peste știrea nudă se adaugă aureola unei ambianțe subiective"[1]. Cercetarea stilistică se va îndrepta spre aceste fapte, a căror analiză va trebui făcută ținîndu-se seama de ceea ce aparține *felului propriu* al scriitorului de a înregistra și comunica impresiile lumii prin mijloacele limbii, privite ca ecouri emoționale ale sensibilității sale. Așadar, „Ceea ce vom numi «stilul» unui scriitor — conchide Tudor Vianu — va fi ansamblul notațiilor pe care el le adaugă expresiilor sale tranzitive și prin care comunicarea sa dobîndește un fel de a fi subiectiv, împreună cu interesul ei propriu-zis artistic"[2].

O astfel de concepție largă, în care cercetarea stilistică își găsește fundamentarea în țesătura lingvistică a textului literar, examinată însă dintr-un unghi particular și valorificată estetic, amintește de ideile lui Leo Spitzer, ale cărui teorii au avut, de bună seamă, influență asupra concepției cercetătorului român.

Nu trebuie să deducem de aici că T. Vianu face o distincție netă între faptele de stil ale limbii vorbite și cele aparținînd limbii poetice. Separarea celor două domenii se dovedește artificială, căci așa-numita stilistică lingvisti-

[1] Tudor Vianu, *op. cit.*, în *loc. cit.*, p. 19.
[2] *Ibidem*, p. 20.

Scanned with OKEN Scanner

că nu intră decît într-un conflict aparent cu cea literară. Fiindcă ce alt material folosește scriitorul în opera sa decît acela al limbii naționale și al stilurilor ei ? Trăsăturile lingvistice și stilistice ale limbii întregului popor se reflectă mai bine în opera scriitorilor, care le selectează și le sintetizează. „Nu este sigur că graiul oricărui moldovean manifestă particularitățile limbii vorbite în Moldova, dar aceste particularități sînt absolut sigure în atestarea lui Creangă"[1]. Obiecției că elementele limbii vorbite sînt spontane, deci lipsite de colorit estetic, i se opune constatarea că și în limba vorbită folosirea materialului lingvistic este supusă unei cerneri, deoarece noi alegem din el ceea ce e cerut de împrejurări, de intenția de a impune o convingere, de dorința de a ne exprima în întregime pe noi înșine. Limbajul comun nu este lipsit de intenții stilistice, dar faptul, identic prin natura lui, se manifestă la o altă scară și duce la rezultate doar calitativ deosebite. Scriitorul, ca și vorbitorul limbii comune, are la îndemînă aceleași posibilități artistice ale limbii naționale, numai că el le fructifică pe o treaptă superioară, fără a impieta cu nimic asupra spiritului limbii unui popor. „În operele literare frumoase ale unei literaturi, precizează Tudor Vianu, posibilitățile stilistice ale unei limbi sînt duse pînă la gradul cel mai înalt al realizării lor"[2].

Iată, prin urmare, cum distincția dintre stilistica lingvistică și cea literară apare ca un fals hotar care separă o realitate identică prin natura ei și comună în fond atît vorbitorilor, cît și scriitorilor. De fapt, remarcă Tudor Vianu în altă parte, „Stilistica operelor literare este o prelungire a stilisticii limbii comune, după cum expresivitatea scriitorilor este o prelungire a puterii generale de expresivitate a limbii, o potență mai înaltă a acesteia"[3]. Este firesc deci ca în concepția lui Tudor Vianu cercetarea limbii artistice să reprezinte una din formele cele mai mature ale științei lingvistice[4].

---

[1] *Stilistica literară și lingvistică*, în *Problemele metaforei și alte studii de stilistică*, București, E.S.P.L.A., 1957, p. 141.
[2] *Ibidem*, p. 146.
[3] *Iorgu Iordan și stilistica*, în „Limba română", VIII, nr. 5, 1958, p. 10.
[4] *Problemele metaforei* . . ., p. 150.

Scanned with OKEN Scanner

În studiul *Simbolul artistic* el definește arta ca o formă a limbii, creațiile artei fiind nu numai simboluri, ci simboluri lingvistice[1]. Există două direcții de evoluție a limbii: una ținteşte spre abstractizare și gramaticalizare, cealaltă spre expresivitate[2] —, calitate manifestată prin simbolism fonetic[3]. Aceasta din urmă este limba poeziei. Iată încă un motiv pentru care cercetarea stilistică este datoare să exploreze acest aspect al limbajului, așa cum se manifestă el în limba poetică.

Tudor Vianu a consacrat problemelor limbajului figurat cîteva studii valoroase, cum sînt: *Epitetul eminescian*, *Problemele metaforei . . .*[4] și *Observații asupra metaforei poetice*, ultimul publicat în volumul *Poetics* (Varșovia, 1961) și apoi în „Iașul literar", nr. 10, 1961. În primul, autorul face o amplă clasificare și analiză a valorilor stilistice ale epitetului la Eminescu, asociate cu evoluția întregii arte literare a poetului. În cel de-al doilea, se analizează pe larg funcțiile metaforei și categoriile ei formale. În concepția gînditorului român, fondul metaforei, ca structură semantică, este difuz, mobil, adînc și nelimitat. Aceasta face ca procesul ei de interpretare să nu fie încheiat niciodată. În fond, afirmă autorul, opera poetică în întregimea ei poate fi considerată ca o metaforă[5].

S-ar putea obiecta că o astfel de metodă duce la dizolvarea artei în limbă și că obiectul esteticii s-ar confunda cu acela al limbii, în sensul esteticii lui Croce. Studiile lui Tudor Vianu infirmă o astfel de presupunere. De altfel, el și-a precizat metoda de cercetare în numeroasele sale lucrări, dintre care am menționat o parte. O expunere sistematică a metodei stilistice găsim în amplul studiu *Cercetarea stilului*, publicat în *Probleme de stil și artă*

---

[1] *Problemele metaforei* . ., p. 150.

[2] Constatarea a fost făcută mai de mult în lingvistică; vezi J. Vendryes, *Le langage*, Paris, 1921, p. 185, care se referă la aceleași tendințe ilustrate prin transformările morfologice.

[3] Noțiunea de simbolism fonetic trebuie luată aici într-un înțeles larg, de acord stilistic desăvîrșit între conținutul semantic și complexul sonor al cuvîntului.

[4] Republicate în volumul *Despre stil și artă literară*.

[5] *Observații asupra metaforei poetice*, în „Iașul literar", nr. 10, 1961, p. 59.

Scanned with OKEN Scanner

literară. Autorul indică aici varietatea faptelor de ordin lingvistic care devin sau pot deveni procedee de stil în întrebuințarea scriitorului. Analizele consacrate limbii și stilului lui Bălcescu, Odobescu, Eminescu, Caragiale, Creangă, Sadoveanu, Geo Bogza etc. sînt adevărate modele de cercetare monografică sau de analiză a unor trăsături stilistice esențiale, specifice unui scriitor.

12) Pentru un filozof și un estetician ca Lucian Blaga, stilul este un concept ce trebuie raportat la filozofia culturii. Filozoful român afirmă că „stilul e tocmai ceea ce arta unei epoci are comun cu celelalte ramuri ale culturii". Iată de ce, adaugă Blaga, „stilul nu e o emanație sau o formă a esteticului în sine, ci o invazie — din afară în estetic, o invazie culturală"[1]. Aceasta înseamnă că fenomenul stilistic derivă din cel cultural, este o emanație a spiritului creator al unui popor sau al unui individ, venind din adîncurile subconștientului, dintr-o matrice stilistică. Formele estetice sînt rezultatul acestei mutații: transpunerea, obiectivarea lor în planul creației. În ce privește metafora — a cărei funcție este examinată în contextul întregii sale concepții filozofice și estetice — poetul face distincția între metafora *plasticizantă* și metafora *revelatorie*[2], dintre care ultima își asumă funcția de cunoaștere poetică, iar această funcție constă în revelarea misterelor ce populează universul. Numai acest tip de metaforă răspunde unor necesități gnoseologice, prin ea artistul devine creator, nu pentru că desferecă zăvoarele Absolutului — ca să folosim o imagine înrudită cu a poetului —, ci pentru că sporește, prin meditația sa, tainele lumii. De altfel, pentru Blaga limbajul poetic însuși este metaforic, revelatoriu nu numai prin latura lui semantică sau imagistică, ci și prin materialul sonor și în general prin forma acestui material: „Cuvintele limbajului poetic devin revelatorii prin însăși substanța lor sonoră și prin structura lor sensibilă, prin articularea și ritmul lor. Ele nu exprimă numai ceva prin conținutul lor conceptual, ci devin revelatorii

---

[1] L. Blaga, *Filozofia stilului*, București, Cultura națională, 1924, p. 69.

[2] Idem, *Geneza metaforei și sensul culturii*, București, Editura fundațiilor, 1937, p. 35.

Scanned with OKEN Scanner

prin însăşi natura, configuraţia şi structura lor materială ... Limba poetică e aşadar *revelatorie*, nu simplă expresivă şi întrucît ea poate fi învestită cu epitetul «metaforicului», indiferent că utilizează sau nu metafore propriu-zise"[1].

Această funcţie deosebită a limbajului poetic, metaforic sau simbolic prin el însuşi, alcătuieşte sau ar trebui să alcătuiască obiectul de cercetare al stilisticii (sau al poeticii). De altfel, cercetarea lingvistică, mai veche şi mai nouă, împărtăşeşte în această privinţă vederile creatorilor de artă, şi anume că limba poeziei este „o altă limbă decît cea comună". Dificultatea constă în examinarea raporturilor ce există între una şi cealaltă, căci a considera că limba poeziei este „altceva" decît limba comună înseamnă, în definitiv, a sustrage cercetarea de la răspunsul cu care ea este datoare să întîmpine întrebarea: care este esenţa, structura şi funcţia acestui „altceva" ?

13) Problemele cercetării limbii poetice şi stilului alcătuiesc obiectul unor studii în care se exprimă puncte de vedere menite să lărgească ori să precizeze din alte perspective fundamentarea lor teoretică. Astfel, G. Ivănescu consideră, pe urmele lui Aristotel, că limbajul poetic ia naştere prin antiteză cu limbajul obişnuit din sinonimele de care dispune limba, el variind în raport cu variaţiile limbajului comun[2].

Cercetarea este datoare să ţină seama şi de ceea ce ar trebui numit limbajul poetic nefigurat[3], pe care G. Ivănescu îl ilustrează prin exemple convingătoare luate din opera lui Eminescu şi Sadoveanu (de exemplu, *icoană* pentru „imagine", *aducere-aminte* pentru „amintire" la cei doi scriitori, sau *cu grăbire* „grăbit", *rînduiala înţelepciunii* pentru „legile înţelepciunii" la Sadoveanu etc.). Importantă este distincţia pe care o face acelaşi lingvist între funcţia artistică a figurilor de stil şi cea a limbajului poetic privit ca sonoritate şi ritm. În aşa-numitele figuri de stil, limbajul este artă prin sensurile cuprinse în el (care

---

[1] L. Blaga, *Geneza metaforei* ..., pp. 94—95.

[2] G. Ivănescu, *Limba poetică românească*, în *Limbă şi literatură*, II, 1956, p. 214.

[3] *Ibidem*, p. 203 şi urm.

Scanned with OKEN Scanner

introduc o modificare în imaginea artistică generală a poeziei), şi nu prin partea materială, sonoră a cuvîntului ca semn[1]. Dimpotrivă, limbajul poetic conceput ca sonoritate şi ritm este artă prin partea sa materială, prin semn. În această situaţie — şi numai în aceasta, nu şi în cea menţionată mai sus — materialul sonor al limbii joacă acelaşi rol pe care îl au în alte arte marmura, bronzul, culorile. Prin această latură sonoră — devenită acum expresie cît mai adecvată a unui fond — arta literară se apropie de muzică, ea rămînînd însă un procedeu indirect de creare a imaginii prin limbaj[2]. Distincţia o socotim esenţială pentru studiul stilistic al celor două laturi ale limbii, cea semantică şi cea sonoră, care fuzionează în semnul lingvistic. Dar dacă în limbajul comun noi percepem sensurile prin intermediul materialului sonor, fără „perceperea" complexului sonor ca formă paralelă a sensului, în limbajul poetic partea sonoră şi organizarea ritmică îndeplinesc funcţie semantică, mai exact poetică prin facultatea pe care o au de a *sugera* o idee, o stare de conştiinţă, de a crea o ambianţă emoţională, o atmosferă. Putem deci şi sîntem datori să examinăm cele două laturi ale semnului în limba poetică, acordînd o anumită pondere celei sonore, pe care ea nu o are în limbajul comun, exceptînd simbolismul fonetic sau formaţiile imitative.

În acelaşi studiu, autorul analizează procesul constituirii limbii poetice româneşti, de la Heliade la Arghezi, la

---

[1] G. Ivănescu, *op. cit.*, în *loc. cit.*, pp. 201—203; cf. Liviu Rusu, *Estetica poeziei lirice*, Cluj, 1937, citat de G. Ivănescu.

[2] *Ibidem*, p. 201. Concepţia aceasta o întîlnim, cu deosebiri de amănunt, şi la un alt cercetător al esteticii limbii, Abraham A. Moles: *„Nous savons que le message sonore nous offre, lui aussi, un aspect sémantique et un aspect esthétique, un aspect du jeu intelligible et universel des sons en même temps qu'un aspect proprement gratuit et individuel de variations autour d'une norme (L'analyse des structures du message poétique*, în *Poetics*, Varşovia, 1961, p. 823). Cf. şi interesantele observaţii ale lui I. Fónagy: *„Le matériel sonore du langage semble opérer de deux manières distinctes, indirectement, par l'intermédiaire d'un code de langage arbitraire, et directement, par l'intermédiaire d'un code que l'on peut qualifier de «naturel» et qui aboutit à une sorte de chant à plusieurs parties" (Le langage poétique: forme et fonction*, în „Diogène", nr. 51, 1965, p. 104).

Scanned with OKEN Scanner

baza căreia stau trei surse principale: limba veche, cea populară și neologismul, bineînțeles cînd ele diferă de limba curentă, aceste elemente alcătuind o zonă aparte, care trebuie deosebită de limbajul de caracterizare a personajelor[1]. Proporția în care sînt întrebuințate unele sau altele dintre aceste mijloace și funcția estetică pe care și-o asumă ele determină stilul unui scriitor. G. Ivănescu repune la baza clasificării stilurilor vechile împărțiri ale antichității, în lumina cărora liniile de dezvoltare a limbii artistice românești pot fi urmărite dintr-o perspectivă lingvistică și estetică în același timp.

14) Problemele teoretice și metodologice ale cercetării limbii artistice în raport cu limba literară alcătuiesc obiectul mai multor studii pe care le datorăm lui B. Cazacu. Dintre acestea, în cel intitulat *Despre cercetarea limbii și stilului scriitorilor*[2] se pornește de la distincția ce trebuie făcută între funcția de comunicare a limbii și cea expresivă[3]. Lingvistul nu poate ignora cea de-a doua funcție a limbii, așa cum se realizează ea în creația individuală a unui scriitor. Citîndu-l pe J. Marouzeau[4], lingvistul bucureștean subliniază necesitatea de a se deosebi noțiunile de *calitate* și de *valoare*. Calitatea nu trebuie confundată cu valoarea: ea se referă la considerații privitoare la expresivitate, la afectivitate, la culoare, la ton, cu un cuvînt la tot ceea ce depășește luarea în considerare a semnului strict. De unde rezultă că studierea faptelor de limbă din opera unui scriitor nu se va putea limita la inventarierea formelor, construcțiilor, ci va trebui să „ajungă la analiza calitativă, care deschide perspective și permite degajarea unor concluzii noi"[5]. Judecata de valoare nu este exclusă dintr-o astfel de cercetare (cu condiția să nu se confunde conceptul de valoare cu o modalitate de apreciere estetică

---

[1] G. Ivănescu, *op. cit.*, în *loc. cit.*, p. 216 și urm.

[2] Publicat în *Omagiu lui Iorgu Iordan*, pp. 139—153, reprodus și în lucrarea B. Cazacu, *Studii de limbă literară, Probleme actuale ale cercetării ei*, București, E.S.P.L.A., 1960, pp. 27—44.

[3] B. Cazacu, *op. cit.*, în *loc. cit.*, p. 148.

[4] J. Marouzeau, *Quelques aspects de la formation du latin littéraire*, Paris, 1949, p. 168, apud B. Cazacu, *op. cit.*, în *loc. cit.*, p. 143.

[5] B. Cazacu, *op. cit.*, în *loc. cit.*, p. 143.

Scanned with OKEN Scanner

sub forma epitetelor de laudă sau de dezaprobare: stil plăcut, urît etc.); dimpotrivă, judecata de valoare, aşadar o discernere însoţită de aprecierea elementelor expresive ale limbii, „apare ca un corolar al întregului proces de descriere şi interpretare a faptelor lingvistice şi stilistice constatate“[1].

Acest punct de vedere oferă cercetătorului un cîmp de investigaţie fertil, înlăturînd, prin delimitarea riguroasă a conceptelor, confuziile dintre analiza stilistică obiectivă a valorilor estetice, privite ca mijloace expresive, calitative ale limbii, şi analiza supusă gustului arbitrar şi subiectiv.

Un interes special pentru cercetarea stilistică prezintă contribuţiile aceluiaşi lingvist în care se analizează, pe baza faptelor dialectale, raporturile dintre vorbitor şi ascultător în procesul comunicării, precum şi relaţiile dintre limba vorbită şi limba artistică. În *Reacţia subiectului vorbitor faţă de fenomenul lingvistic*[2], autorul observă că în studiul limbii şi al evoluţiei ei lingvistica a ţinut seamă mai ales de vorbitor; auditorul a fost considerat, pînă în ultima vreme, mai mult ca un element pasiv[3]. Numeroase elemente ale limbii vorbite demonstrează că vorbitorul face deosebire între anumite nuanţe stilistice şi le utilizează în funcţie de o anumită situaţie sau de atitudinea impusă de obiectul comunicării[4]. În *Limbă vorbită, limbă scrisă, stil oral*[5], autorul comentează astfel o afirmaţie a lui Camil Petrescu, care identifică limba vorbită cu limba operei de artă[6]: „În realitate, arta literară este mult mai complexă şi se împacă anevoie cu o reţetă simplă: în rea-

---

[1] B. Cazacu, *op. cit.*, în *loc. cit.*, p. 143.

[2] Comunicare prezentată la cel de al VIII-lea Congres internaţional de lingvistică (Oslo, 1957), publicată în volumul B. Cazacu, *Studii de dialectologie română*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică, 1966, pp. 41—69.

[3] B. Cazacu, *op. cit.* în *loc. cit.*, p. 43.

[4] *Ibidem*, p. 45 şi urm.

[5] Publicat în volumul *Studii de poetică şi stilistică*, Bucureşti, E.S.P.L.A., 1966, pp. 29—37.

[6] „...ceea ce e mai caracteristic punctului meu de vedere este că limba vorbită şi nu cea scrisă este limba operei de artă“ (Camil Petrescu, *Cum am scris romanul „Un om între oameni“*, în „Contemporanul“ din 16 aprilie 1954, apud B. Cazacu, *op. cit.*, în *loc. cit.*, pp. 34—35).

lizarea lingvistică și stilistică a unei opere beletristice există o singură formulă, condiționată de *supunerea la obiect* și care spune tot: «stilul potrivit» — pentru a folosi fericita expresie a lui I. L. Caragiale — . . ., singurul care se poate numi stil"[1].

Afirmația amintește de concepția clasică despre stil, premisă majoră de la care se poate porni în cercetarea funcției expresiv-emoționale ce caracterizează limba operei de artă.

15) Puncte de vedere noi în teoria și metoda de cercetare a stilisticii a adus structuralismul. I. Coteanu supune unei revizuiri concepțiile tradiționale, în special pe cea a lui Bally, în studiile publicate în ultimii ani[2]. În prima dintre contribuțiile semnalate mai jos, autorul analizează conceptul de expresivitate, stabilind următoarele tipuri: expresivitatea *latentă*, existentă virtual în limbă „ca o cantitate depozitată din care vorbirea poate să-și extragă termenii necesari pentru organizarea diverselor mesaje", expresivitatea *dedusă*, cînd într-un mesaj are loc sau se sugerează o confruntare între planul lingvistic și planul extralingvistic (de exemplu, utilizarea arhaismelor)[3], și expresivitatea *dedusă lingvistic*, realizată prin combinarea mijloacelor lingvistice cu cele extralingvistice sau prin combinarea celor dintîi între ele (de exemplu, utilizarea singularului în loc de plural, a femininului în loc de masculin etc.)[4]. Expresivitatea este în raport direct proporțional cu cantitatea de informație[5], iar limbajul prin care se

---

[1] B. Cazacu, *op. cit.*, în *loc. cit.*, p. 36.

[2] I. Coteanu, *Considerații asupra structurii stilistice a limbii*, în *Probleme de lingvistică generală*, vol. IV, București, Editura Academiei, 1962, pp. 60—81; idem, *Structura stilistică a limbii*, în volumul colectiv *Elemente de lingvistică structurală*, București, Editura Științifică, 1967, pp. 211—221; idem, *Les possibilités de la formalisation en stylistique*. Comunicare prezentată la al X-lea Congres Internațional de lingvistică, București, 28 august — 2 septembrie 1967 (vezi rezumatul în *Résumés des Communications*, București, 1967, p. 68).

[3] I. Coteanu, *Considerații* . . ., în *loc. cit.*, p. 75.

[4] *Ibidem*, p. 76.

[5] *Ibidem*, p. 74.

exprimă arta literară dispune de cea mai mare cantitate de informație, întrucît mesajele redate de el sînt alese din cel mai mare număr de posibilități[1]. Ideea este importantă și pune în lumină rolul de cunoaștere (artistică) pe care-l are limbajul poetic, capacitatea sa sporită de informație în raport cu limbajul comun. I. Coteanu conchide că expresivitatea nu rezidă nici în semnificația semnului, nici în sunete, ci fie în afara semnului, fie în raportul de solidaritate, în forma lui[2]. Ea este „o *valoare* realizată cu ajutorul unor contexte astfel întocmite încît să provoace o deplasare de planuri în conținutul semnelor lingvistice"[3].

În *Structura stilistică a limbii,* lingvistul bucureștean se apropie în anumite privințe de vederile unora dintre membrii Cercului lingvistic de la Praga (în special de teoriile lui B. Havránek, R. Horálek, V. Skalička și P. Trost). I. Coteanu introduce noțiunea de ***diasistem,*** înțelegînd prin aceasta limba comună sub presiunea căreia tendințele particulare iau, în cele din urmă, anumite direcții de evoluție[4]; ca diasistem, limba comună reprezintă esența limbii într-un anumit moment al existenței ei[5]. Structura stilistică a limbii se cuvine să fie definită în raport cu acest diasistem. Stilistica intră prin specificul domeniului ei și în teoria expresivității, adică „cercetarea valorilor speciale ale elementelor limbii, descoperirea și descrierea opozițiilor pe care le creează, stabilirea tipurilor celor mai importante ale acestor opoziții" și analiza funcțiilor lor[6]. Este important pentru noi să subliniem afirmația aceluiași lingvist că teoria expresivității devine ceva deosebit de ansamblul stilisticii în momentul cînd este aplicată numai la limbajul artistic. În acest caz ea se transformă în *poetică,* restruc-

---

[1] I. Coteanu, ***Considerații*** . . ., în *loc. cit.*, p. 76.

[2] *Ibidem,* p. 81.

[3] *Ibidem.*

[4] Idem, *Structura stilistică* . . ., în *loc. cit.*, p. 214.

[5] *Ibidem,* p. 215; vezi și *Les possibilités de la formalisation en stylistique,* în *loc. cit.*

[6] *Ibidem,* pp. 219—220.

Scanned with OKEN Scanner

turîndu-se în raport cu obiectul special de cercetare[1]. Constatarea pune în evidență o realitate diferită, ce impune scopuri diferite pe care trebuie să le urmărească studiul expresivității poetice.

16) Rezultă din această schiță că, o dată cu crearea stilisticii lingvistice, punctele de vedere în cercetarea stilului s-au înmulțit și s-au diversificat. Soluțiile date nu pot fi considerate ca definitive, mai ales că unele din ele pornesc de la concepții extremiste. Este necesar să subliniem totuși faptul că stilistica și-a cucerit, în primele decenii ale secolului nostru, un teren larg, de interferență, în care studiul limbii se întîlnește pentru unii stilisticieni cu acela al literaturii, cercetarea fiind călăuzită de principii care fac din textul lingvistic un punct de plecare, iar din interpretarea valorilor stilistice un punct de sosire în cîmpul literaturii. Aceasta este una din direcțiile cercetării stilistice, nu însă și singura.

Expresivitate lingvistică și artistică, limbaj artistic, stiluri ale limbii și stil individual sînt tot atîtea noțiuni a căror sferă se întretaie uneori și se completează altă

---

[1] I. Coteanu, *Structura stilistică...*, în *loc. cit.*, pp. 219—220. Contribuții teoretice și metodologice, avînd la bază concepția structuralistă au adus, între alții, Sanda Golopenția-Toma Pavel, *Statistica și stilurile limbii*, în „Limba română", X (1960), nr. 4, p. 58 și urm.; Toma Pavel, *Notes pour une description structurale de la métaphore poétique*, în *Cahiers de linguistique théorique et appliquée*, I, 1962, pp. 185—208. Solomon Marcus, în numeroase studii de poetică, aplică în cercetare metodele matematicii. Amintim dintre acestea pe cele mai recente: *Poezie, poetică, matematică*, în „Secolul 20", nr. 5, 1967, pp. 162—167; *Preliminarii ale poeticii matematice*, în „Viața românească", nr. 9, 1967, pp. 141—152. Implicații teoretice ale structuralismului se găsesc și în analizele din volumul *Studii de poetică și stilistică*, București, E.P.L., 1966, din care amintim: Mihai Pop, *Perspective în cercetarea poetică a folclorului*; Liliana Ionescu, *Paralelismul în lirica populară*; Pavel Ruxăndoiu, *Aspectul metaforic al proverbelor*; Mihaela Mancaș, *Ritmul prozei lui Dimitrie Anghel*; Sorin Alexandrescu, *Simbol și simbolizare. Observații asupra unor procedee poetice argheziene*. O lucrare recentă în care sînt tratate problemele fundamentale teoretice și metodologice ale cercetării stilistice este cea a lui Gh. Bulgăr, *Limba română. Sintaxă și stilistică (Probleme de stilistică)*, București, Editura didactică și pedagogică, 1968, pp. 164—246. Deoarece volumul a apărut după redactarea lucrării noastre, nu l-am putut utiliza.

Scanned with OKEN Scanner

dată. Dificultățile teoretice și metodologice ale stilisticii provin în mare parte din această suprapunere de fapte și noțiuni, care nu pot asigura premisele unui studiu riguros delimitat. Stilistica este, în aparență, o știință „care-și caută domeniul", mînată de interesul fixării unor principii care să-i delimiteze conceptele cu care să poată opera între anumite limite, nu rigide, dar nici supuse fluctuațiilor unor vederi diametral opuse. Aceasta înseamnă că înăuntrul sferei înseși a stilisticii este necesară o redistribuire și o ierarhizare a disciplinelor care-și revendică studierea faptelor ei. Sau, cel puțin, se impune o circumscriere prudentă a unuia sau altuia dintre compartimentele ei, care să permită abordarea cercetării dintr-o anumită perspectivă.

5. ORIENTĂRI ACTUALE

1) În articolul său de sinteză *Questions disputables de la stylistique*[1], H. A. Hatzfeld prezintă o imagine a tendințelor actuale și divergente din domeniul stilisticii, cum rezultă și din felul în care autorul formulează titlurile problemelor discutate: *Plusieurs stylistiques ou une seule stylistique ?*, *Science ou non-science ?*, *Méthode ou méthodes ?* etc. Acest mod de a prezenta faptele avertizează de la început pe cititor că se găsește în fața unui domeniu controversat și tocmai prin aceasta deosebit de interesant. Procedeul folosit de autor are avantajul că sugerează, dacă nu autorizează chiar, opțiunea cercetătorului pentru o stilistică sau alta, în cazul cînd varietatea concepțiilor își are izvorul într-o realitate cuprinzînd fapte ce se pot grupa fără dificultăți într-un domeniu anumit al stilisticii sau în altul.

Definiția stilului, în aparență foarte simplă, prezintă inconveniente cîtă vreme nu există o reprezentare clară a

[1] Publicat în volumul *Communications et Rapports...*, pp. 6—18; cf. și studiul aceluiași stilistician *Points de repère dans l'évolution de la stylistique romane*, în *Mélanges M. Delbouille*, I, 1964, pp. 325—340.

domeniului la care se aplică ea[1]. Dacă ne întoarcem pentru moment la accepția tradițională a noțiunii de stil, ne găsim în fața unei definiții devenite loc comun prin vulgarizare și anume că stilul corespunde unui anumit fel de exprimare a ideilor prin scris. Cercetările estetice de la începutul secolului nostru au arătat că în accepțiile diferite ale stilului sînt vizate anumite trăsături esențiale, comune, manifestate și surprinse sub aspecte variate[2]. Fie că se referă la un anumit scriitor, la un compozitor sau la o anumită operă, prin stil estetica înțelege de obicei gruparea operelor de artă după similitudinea structurii lor sau, cu alte cuvinte, unitatea unei structuri artistice[3].

Noțiunea de stil, în sensul amintit la început, ne duce spre preocupările vechii retorici, care studia particularitățile de expresie ale operei literare în virtutea unor norme și clasifica stilurile potrivit unei tipologii, variabile între anumite limite (cf. *supra*, cap. I). Pentru mulți stilisticieni actuali, retorica antică se situează în afara cercetării stilistice propriu-zise, pe motivul că autorii vechi luau clasificarea drept explicație, pierzînd din vedere interpretarea faptelor[4]. Dar acest punct de vedere, deși răspîndit în ultimele decenii, nu este și singurul. Tradiția vechii retorici a găsit apărători în persoana unor lingviști de prestigiu, cum e H. Lausberg, autorul lucrării *Elemente der literarischen Rhetorik* (München, 1963). Lingvistul german se întreabă de ce se vorbește de o stilistică nouă, deosebită de cea veche[5], susținînd că, fără terminologia retoricii tradiționale, stilistica modernă

---

[1] Cf. Pierre Guiraud, *La stylistique*, p. 5 și urm. Despre orientările actuale în domeniul stilisticii, examinate în raport cu psiho-lingvistica, vezi substanțiala contribuție a Tatianei Slama-Cazacu din *Introducere în psiholingvistică*, București, Editura Științifică, 1968, pp. 152—176.

[2] Victor Iancu, *Cîteva observații privind stilistica*, în „Analele Universității din Timișoara", seria Științe filologice, II, 1964, p. 226.

[3] Tudor Vianu, *Estetica*, ed. a II-a, p. 183 și urm.; cf. Victor Iancu, *op. cit.*, în *loc cit.*

[4] J. Marouzeau, *Traité* ..., p. XVIII.

[5] Heinrich Lausberg, *Récension*, în „Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen", CVIII (1957), p. 335; citatul la H. A. Hatzfeld, *op. cit.*, în *loc. cit*, p. 6.

Scanned with OKEN Scanner

nu ar fi în situaţia de a se exprima: „ea ar fi mută sau confuză", adaugă H. A. Hatzfeld[1].

Aceeaşi concepţie este exprimată şi de P. Guiraud, pentru care „stilistica este o retorică modernă sub o dublă formă: o ştiinţă a expresiei şi o critică a stilurilor individuale"[2]. În ce măsură vechile teorii şi analize pot să-şi aducă o contribuţie substanţială la progresul stilisticii rezultă din pasajul pe care-l transcriem: „Ea [retorica] poate să ne pară naivă sub anumite aspecte ale sale — de altfel cu mult mai puţine decît s-ar crede — dar ea este, dintre toate disciplinele antice, cu siguranţă aceea care merită cel mai mult numele de ştiinţă: amploarea observaţiilor, fineţea analizei, precizia definiţiilor, rigoarea clasificărilor constituie un studiu sistematic al resurselor limbajului, studiu care nu-şi găseşte nici un echivalent în celelalte cunoştinţe umane din acel timp.

Importanţa sa este considerabilă, căci ea reflectă nu numai o concepţie asupra limbajului şi literaturii, dar şi o filozofie, o cultură şi un ideal intelectual"[3].

În această privinţă, este interesant să menţionăm că, împotriva tuturor aparenţelor, orientarea cea mai recentă în domeniul stilisticii, şi anume cea a structuralismului american se apropie de retorică, după cum remarcă H. A. Hatzfeld, mai mult decît s-ar părea[4]. Punctele de contact între aceste două direcţii le vede autorul citat — a cărui argumentare o urmăm — mai întîi în descrierea pură, fără altă intenţie de explicaţie psihologică, apoi în afirmaţia că este vorba de elemente lingvistice într-un anumit sens, care se sustrag de la o clasificare strict gramaticală, avînd un caracter subiectiv, pe care gramatica le trece cu vederea. Aceste „variante libere" nu au alt rost decît să întrerupă vorbirea considerată normală într-un mediu dat[5]. Pentru structuralişti, conchide Hatzfeld, sti-

---

[1] H. Lausberg, *Elemente...*; cf. H. A. Hatzfeld, *op. cit.*, în *loc cit.*
[2] Pierre Guiraud, *op. cit.*, p. 5.
[3] *Ibidem*, p. 24.
[4] H. A. Hatzfeld, *op. cit.*, în *loc. cit.*, p. 7.
[5] Cf. Zellig S. Harris, *Methods in Structural Linguistics*, Univ. of Chicago Press, 1951, pp. 11 şi 198, apud H. A. Hatzfeld, *op. cit.*, în *loc. cit.*

Scanned with OKEN Scanner

listica este o „exolingvistică", întrucît ea provine din lingvistică, dar nu este identică cu ea. Stilistica s-ar ocupa cu studii cvasipsihologice prin intermediul variațiilor neconsacrate și individuale în uzul limbajului[1]. Și mai departe urmează această precizare: „Eu aș considera deci stilistica cea mai veche și stilistica cea mai recentă comparabile cel puțin în intențiile lor de a-și vedea obiectul în ceea ce este deosebit din punct de vedere lingvistic și de a refuza să interpreteze ceea ce este deosebit din punct de vedere lingvistic «*comme l'expression de quelqu'un ou de quelque chose*»[2].

Această apropiere între două metode care nu par să aibă la prima vedere nimic comun este, fără îndoială, instructivă pentru cine cercetează istoricul concepțiilor despre stil. Rămîne de văzut dacă toate aceste elemente comune dintre retorică și formula structuralismului american semnalate de lingvistul german sînt sau nu „pertinente" și, mai ales, dacă retorica, cel puțin în concepția unora dintre filologii antici, nu depășea simpla descriere la nivelul expresiei și al catalogării faptelor, trecînd la explicații de ordin psihologic și estetic. Totuși, opinia că structuralismul continuă principiile retoricii antice sau că aceasta din urmă anticipează metoda preconizată de structuralism se poate deduce și din unele studii recente, ca, de pildă, cel semnat de Guido Marpurgo-Tagliabue, *La stilistica di Aristotele e lo strutturalismo*[3]. Autorul articolului atrage atenția, între altele, că dintre cele trei raporturi duale care domină lingvistica modernă, și anume *limbă-vorbire, context-alegere, denotare-conotare*, lui Aristotel îi era cunoscut cel de-al doilea pe care l-a aplicat în interpretările sale[4]. Pe lîngă aceasta, lingvistul italian descoperă că principiul contextului, potrivit căruia orice unitate servește ca element al unei unități mai complexe și este contextul unei unități simple, a fost enunțat de Aristotel în *Poetica* (vezi cap. XX).

---

[1] John B. Carroe, *The Study of Language*, Cambridge, Harvard Univ. Press, 1955, pp. 29 și 66, apud. H. A. Hatzfeld, *op. cit.*, în *loc. cit*

[2] Idem, *op. cit.*, în *loc. cit.*

[3] În „Lingua e stile", anno II, 1967, numero 1.

[4] *Op. cit.*, în *loc. cit.*, p. 10.

Scanned with OKEN Scanner

unde Stagiritul analizează elementele enunțului sub forma unităților lui: literă, silabă, cuvînt, frază. În sfîrșit, pornind de la teza lui Jakobson că funcția poetică proiectează principiul echivalenței de pe axa selectării pe axa combinării, pentru a ajunge la elocuțiune, G. Marpurgo-Tagliabue constată că poetica veche era *inventio* și *dispositio*, față de cea modernă care este *elocutio*[1]. Afirmația este valabilă, credem, pentru accepția actuală și restrînsă a termenului „modern". Același lucru trebuie spus și despre aserțiunea lingvistului italian că poezia pură (în sensul dat acestei expresii de abatele Bremond?) este exaltarea momentului retoric, formal al poeziei[2], constatare prin care se atribuie, credem noi, o accepție particulară și discutabilă funcției artistice a cuvîntului în vechea retorică[3].

2) O contribuție însemnată la definirea locului pe care-l ocupă stilistica în raport cu lingvistica a adus G. Devoto. Punctul de vedere al lingvistului italian se întemeiază pe distincția *langue-parole*, privită însă sub aspectul consecințelor metodologice care derivă din teza fundamentală a lui F. de Saussure. Lingvistul studiază limba ca instituție *„la lingua come istituto"*, adică o categorie colectivă supusă normelor și guvernată de acestea; stilisticianul are în vedere *„la lingua individuale"*, adică mijloacele particulare folosite de un scriitor, dar care se găsesc într-un anumit raport cu sistemul de norme al limbii ca instituție[4].

Concepînd stilul ca un raport „între individul creator și societatea în care își desfășoară activitatea", G. Devoto afirmă că prin stil trebuie să înțelegem *„quanto rimane d'individuale nelle realizzazioni linguistiche, non appena esse sono entrate nel mondo ecconomico-giuridico, e*

---

[1] *Op. cit.*, în *loc. cit.*, p. 17.

[2] *Ibidem.*

[3] Cf. pentru aceasta Demetrios, *Tratatul despre stil* și *Tratatul despre sublim.*

[4] G. Devoto, *Studi di stilistica*, Firenze, Felice Le Monnier 1950, p. 7 și urm.; cf. B. Cazacu, *Les problèmes du roumain littéraire*, comunicare prezentată la Conferința națională de lingvistică română, București, 1964, p. 16.

Scanned with OKEN Scanner

cioè hanno accettato una legalità esterna all'individuo..."[1]. În consecinţă, alegerea stilistică şi deci limba scriitorului e liberă doar în condiţiile comunităţii sociale: este o libertate condiţionată[2]. Prin aceasta stilul comportă nu o judecată estetică, ci o judecată socială *(di socialità)*[3].

Rezultă că stilul individual al scriitorului intră în sistemul limbii, că el este un fenomen de încadrare şi nu de *evaziune*, de *ieşire* din sistem, prin realizarea de situaţii asemantice[4]. În felul acesta, stilistica nu se izolează într-un domeniu al faptelor individuale, ci păstrează legătura cu sistemul limbii, ale cărei mijloace se realizează în forme indirecte, variate şi originale, în limba scriitorilor. Avem a face cu o determinare a stilului, care salvează conceptul de stil de riscul plasării lui pe un teren fluctuant al faptelor accidentale, inapte să alcătuiască suportul unor generalizări.

Trebuie să admitem deci că avem a face în stil cu o condiţionare de ordin social, dacă acceptăm ideea că stilul este un raport între vorbitor (sau scriitor) şi limba ca instituţie. Dar dacă scriitorul îşi lasă amprenta asupra mijloacelor de limbă folosite de el, cum recunoaşte G. Devoto, ceea ce înseamnă utilizarea unui anumit mod de expresie, la baza căruia stă o intenţie creatoare, realizată în forme individuale, se poate exclude judecata estetică, numai pentru că mijloacele de expresie sînt în ultimă instanţă cele ale unui sistem de norme aparţinînd limbii ca instituţie? Chiar din simplul fapt că stilul este conceput ca un dialog între noi şi instituţiile sociale rezultă că avem a face cu doi termeni, dintre care primul, factorul individual (vorbitor sau scriitor), implică o judecată care nu poate fi exclusiv socială, de vreme ce motivarea alegerilor stilistice *(le scelte stilistiche)* are loc în planul unui sistem de valori fundamentat psihologic şi estetic.

---

[1] „ceea ce rămîne individual din realizările lingvistice, de îndată ce ele au intrat în lumea economică-juridică şi au căpătat, astfel, o legalitate exterioară individului", G. Devoto, *Nuovi studi di stilistica*, Firenze, Felice Le Monnier, 1962, p. 15.

[2] Cf. E. Cîmpeanu, *G. Devoto, Nuovi studi di stilistica* (recenzie), în „Cercetări de lingvistică", XII, nr. 1, 1967, p. 97.

[3] G. Devoto, *op. cit.*, p. 185.

[4] Cf. E. Cîmpeanu, *op. cit.*, în *loc. cit.*, p. 92.

Scanned with OKEN Scanner

Concepţia lui G. Devoto are totuşi meritul de a fi delimitat cu claritate noţiunea de limbă ca instituţie de aceea de stil sau de limbă individuală, determinată social şi existentă deci în virtutea acestui raport. Consecinţele ce rezultă de pe urma acestui raport sînt de o însemnătate deosebită pentru fundamentarea lingvistică obiectivă a cercetării stilistice.

Această determinare este şi de alt ordin. În comparaţie cu stilistica lingvistică ce se identifică cu o lingvistică sau o gramatică a vorbirii, stilistica literară, observă E. Coseriu, este o lingvistică a textului literar. Ea trebuie pusă nu numai în relaţie cu limba, ci şi în raport cu elementele selectate care actualizează cuvîntul în text. Ea este extraverbală, însă, în raport cu situaţia operei, cu procedeele literare non-lingvistice şi cu opera în ansamblul ei, privită sub aspectul împrejurărilor ei istorice şi culturale[1].

Precizarea ni se pare demnă de luat în seamă, căci ea sugerează o metodă ce depăşeşte simpla analiză intralingvistică: ea autorizează cercetarea stilistică să facă apel la factorii extralingvistici, de natură culturală şi estetică, pe de o parte şi, pe de altă parte, să examineze opera ca entitate, ca o configuraţie, în care elementele verbale şi extraverbale se condiţionează şi se explică reciproc.

3) O accepţie foarte largă dată conceptului de stil întîlnim în lingvistica sovietică. Noţiunea de stil corespunde în concepţia celor mai mulţi dintre lingvişti sovietici unor varietăţi ale limbii naţionale sau ale celei literare, deosebite prin funcţia pe care o îndeplinesc ele în raport cu o anumită sferă de activitate. În felul acesta domeniul stilisticii îşi extinde limitele, cuprinzînd toate variantele literare şi neliterare sub care poate apărea limba

---

[1] Vezi E. Coseriu, *Determinación y entorno*, în „Romannistisches Jahrbuch", nr. 7, 1955—1956, p. 29; cf. H. A. Hatzfeld et Yves Le Hir, *Essai de Bibliographie critique de Stylistique Française et Romane* (1955—1960), Paris, P.U.F., 1961, p. 91.

Scanned with OKEN Scanner

unui popor într-o epocă dată[1]. Astfel, pentru V. P. Murat, stilul, și anume stilul *funcțional*, indică (prin chiar denumirea sa) modul în care funcționează limba într-o anumită sferă a comunicării, adică într-un anumit sector de activitate socială[2]. Nu interesează aici că pentru lingvistul sovietic amintit nu există un stil al literaturii în general, ci doar, la rigoare, un stil poetic[3]. V. V. Vinogradov, pe de altă parte, discutînd raporturile dintre poetică, lingvistică și teoria literaturii, trece în revistă opiniile unui mare număr de cercetători ruși și occidentali, conchizînd că stilul individual al scriitorului ține de sfera stilisticii, iar aceasta se apropie de poetică, fără să se confunde cu ea. Lingvistul sovietic admite că se poate vorbi de un stil cînd e vorba de aplicarea acestei noțiuni în domeniul literaturii. În acest caz, stilul desemnează de cele mai multe ori „un sistem de mijloace de exprimare estetică-lingvistică și de întruchipare artistică a realității, un sistem individual sau, în orice caz, un sistem conturat... orientat spre un anumit scop"[4]. V. V. Vinogradov concepe un astfel de studiu în strînsă dependență de limba literară și stilurile ei dintr-o anumită epocă, în care stilul individual al unui scriitor se integrează și de care este în ultimă instanță determinat.

Ceea ce prezintă interes pentru noi e faptul că noțiunea de stil capătă în concepția lingviștilor sovietici un conținut determinat în mod direct de sfera de activitate, să zicem profesională, din care face parte vorbitorul sau autorul unei comunicări, ca membru al unui grup social.

---

[1] Vezi îndeosebi V. P. Murat, *Despre problemele fundamentale ale stilului*, Moscova, 1957, studiu apărut și în traducere românească în culegerea *Probleme de stilistică*, București, Editura Științifică, 1964; Eliese Riesel, *Stilistik der deutschen Sprache*, Moskau, 1959; R. A. Budagov, *Introducere în știința limbii*, traducere și note de G. Mihăilă, București, Editura Științifică, 1961; V. V. Vinogradov, *Stil'stika, Teorija poetičeskoj reči, Poetika*, Moskva, 1963. Unul din studiile publicate în acest volum, și anume *Poetica și relațiile ei cu lingvistica și teoria literaturii*, a apărut în traducere românească în culegerea *Probleme de stilistică*, citată mai sus.

[2] V. P. Murat, *op. cit.*, în *loc. cit.*, p. 11 și urm.

[3] *Ibidem*, pp. 18—30.

[4] V. V. Vinogradov, *Poetica și relațiile ei cu lingvistica și teoria literaturii*, în *Probleme de stilistică*, p. 161.

Scanned with OKEN Scanner

În această privință se poate vorbi nu numai de un stil beletristic, ci în egală măsură de un stil științific, administrativ-tehnic, publicistic etc. Subdiviziunile pot fi înmulțite sau extinse de la genuri la specii de activitate, ceea ce duce la o varietate teoretic infinită de stiluri, căci fiecare ramură de activitate socială se concretizează din punct de vedere lingvistic printr-un număr de particularități care îi sînt proprii și care o fac susceptibilă să devină *stil* pe plan lingvistic. De aceea, sensul noțiunii de stil se restrînge uneori pînă acolo încît se poate vorbi de un stil sportiv[1] sau de un stil argotic pus alături de celelalte stiluri ale limbii. Concepția aceasta a împărțirii limbii literare și a celei comune în stiluri este împărtășită și de unii lingviști români, cu unele deosebiri mai mult de amănunt. Ea corespunde, indiscutabil, unei realități și prezintă avantaje de ordin metodologic. Realitatea pe care se sprijină această clasificare este aceea a formelor sub care se realizează „stilul" în manifestările lui de limbă din cadrul culturii unei colectivități sociale evoluate. Punctul de vedere al acestei orientări este sociologic sau socio-stilistic, iar consecințele care decurg de aici duc spre studierea stilurilor în strînsa lor dependență de grupările profesionale, în sens larg, care le imprimă specificul lingvistic prin care ele se caracterizează[2].

4) O astfel de stilistică situează însă pe plan orizontal compartimente deosebite calitativ ale cercetării filologice. Căci este greu de admis că stilurile administrativ-juridic și cel științific, de pildă, își justifică denumirile, dacă le punem alături de stilul operelor literare. Stilurile literare neartistice sînt variante „tehnice" ale comunicării scrise sau orale, utilizate în sectoarele de activitate socială. Ele se reduc la un singur tip — înăuntrul aceleiași ramuri de activitate — în sensul că o motivare juridică

---

[1] Vezi Mircea Seche, *Despre stilul sportiv*, în „Limba română", VIII, nr. 2, 1959, p. 80 și urm.

[2] Ar fi mai potrivit să se vorbească în acest caz de *limbaje profesionale* sau *tehnice*, cum le numește acad. Iorgu Iordan în *Stilistica limbii române*, p. 341, termen acceptat și de I. Coteanu în *Româna literară și problemele ei principale*, București, Editura Științifică, 1961, p. 55 (notă).

Scanned with OKEN Scanner

redactată de un judecător A nu diferă prin nimic esențial, din punct de vedere lingvistic, de aceeași motivare redactată de un judecător B. Deosebirea ține de natura faptelor și argumentărilor, nu de mijloacele acestora de exprimare. Un studiu despre metaloizi este identic în privința structurii lui lingvistice cu un studiu despre hidrocarburi; ceea ce le deosebește în ultimul caz este numai terminologia utilizată, așadar un lexic special, iar aceasta nu e o problemă de stilistică. Dacă doi savanți ar elabora fiecare cîte o lucrare despre aceeași temă, de pildă despre acizii nucleici, ceea ce ar putea să fie considerat „stil" în scrisul lor nu ar afecta cu absolut nimic adevărul sau neadevărul tezelor susținute. Dimpotrivă, idealul stilului științific este ca raționamentele și demonstrațiile să-și găsească cea mai logică și mai pură formă de exprimare, așadar o formă cît mai impersonală, cît mai aproape de ideile care alcătuiesc conținutul expunerii. În schimb, tema morții în *Mai am un singur dor* de Eminescu și în *De-a v-ați ascuns* de Arghezi se deosebește în primul rînd prin natura mijloacelor de expresie folosite, fapt care conferă *individualitate expunerii lingvistice*, adică diferențiază pe cei doi scriitori din punctul de vedere al mijloacelor de expresie folosite. Dar această individualitate nu rezidă numai în particularitățile de limbă diferite la care recurg cei doi poeți sau în folosirea ritmului și a imaginilor deosebite ale celor două creații, ci, pe lîngă acestea, și în altceva, și anume în *sensul* fiecăreia dintre cele două poezii, în fiorul emoțional trăit de poet ca un adevăr al său și comunicat de el sensibilității noastre, care-l înregistrează și vibrează descoperindu-se pe sine în versurile poetului. Stilul devine astfel nu o sumă de simple particularități lexicale sau gramaticale, „suplimentare", nici o problemă de terminologie specifică unui gen de activitate asociată cu o profesiune sau alta, ci o problemă de originalitate creatoare și de viziune artistică. De aceea, noi credem că termenul *stil* își găsește motivarea întrebuințării lui în stilistica literară, pe care o concepem ca o stilistică a mijloacelor de expresie artistică. Celelalte stiluri ale limbii literare (neartistice): administrativ, științific, publicistic sînt variante funcționale ale limbii literare și

Scanned with OKEN Scanner

pot fi desemnate prin denumirea mai veche de *limbaje*, tot astfel stilurile popular, familiar, argotic — a căror cercetare rămîne, ca şi aceea a limbii literare, pe seama lingvistului, şi nu a stilisticianului. Atît unele cît şi celelalte interesează stilistica, nu ca elemente aparţinînd unor stiluri constituite, ci ca procedee menite să creeze efecte prin evocare, în sensul dat acestei expresii de Bally[1], dar pornind de la realitatea comunicării artistice, şi nu de la aceea a expresiei uzuale.

O problemă esenţială este aceea de a distinge sensul stilistic de sensul lexical. După V. A. Zveghinţev, sensurile lexicale se referă totdeauna la obiecte sau la noţiuni. Ele conţin o informaţie de ordin semantic (referinţă). Sensul stilistic cuprinde numai o informaţie de ordin estetic. De aceea, informaţia estetică este intraductibilă, ea nu poate fi transpusă într-un alt limbaj, ca, de pildă, în limbajul muzicii sau al picturii[2], dar nici în limbajul noţional, adăugăm noi, căci informaţia estetică este o *modalitate de informaţie* şi prin acest aspect calitativ şi subiectiv pe care-l comportă ea este intraductibilă. În afară de aceasta, caracterul intraductibil al unui context stilistic se datoreşte faptului că în limba artistică cuvîntul funcţionează nu numai ca semn (prin această latură — semantică — a sa comunicarea este traductibilă), ci şi ca material artistic, prin sonoritate, ritm etc., elemente care depăşesc funcţia semantică, răspunzînd unei funcţii estetice şi fiind prin aceasta intraductibile. Acest caracter dublu al expresiei stilistice explică de ce limba literaturii este „o altă limbă“ — prin latura ei de artă — şi în acelaşi timp de ce trebuie raportată la limba comună, prin caracterul ei de sistem de semne, căruia îi aparţine prin latura semantică propriu-zisă[3]. Rezultă de aici că în analiza limbii poetice, factorul expresivitate, prin care trebuie să înţelegem elementul *artă* în limba literaturii, se cuvine să-şi găsească un loc determinat, căci el este acela prin care o comunicare lingvistică se

---

[1] Ch. Bally, *Traité...*, p. 203 şi urm.

[2] V. A. Zveghinţev, *De la typologie des sens des mots*, în „Revue roumaine de linguistique“, tom. X, nr. 5, 1963, p. 452.

[3] Vezi G. Ivănescu, *Limba poetică...*, în *loc. cit.*, p. 201.

Scanned with OKEN Scanner

transformă și se transfigurează într-o comunicare artistică.

5) În linii mari, stilistica actuală urmează, cum remarcă St. Ullmann, două drumuri, ceea ce determină două tipuri de studii stilistice: unele care cercetează stilul unei limbi *(the style of a language)* și altele având ca obiect stilul scriitorului[1]. Cea de-a doua direcție, pe care noi o avem în vedere, și-a găsit un sprijin puternic în metoda statistică[2], cu rezerva formulată de St. Ullmann și la care ne alăturăm, că datele statistice nu trebuie fetișizate, iar rezultatele ei brute nu pot înlocui interpretarea faptelor: fiindcă problema stilului nu este numai o problemă de cantitate, ci și una de nuanță, de calitate ascunsă în cantitate, ceea ce reclamă din partea cercetătorului un examen *psihologic și estetic*[3] (subl. ns.). Precizarea lingvistului englez cu privire la specificul interpretării stilistice se cuvine să fie reținută, deoarece ea explică condiționarea cercetării stilistice de factori care intră ca elemente organice în analiza stilului și care scapă metodei statistice.

Într-adevăr, stilistica, al cărei material îl formează limba, este pentru noi o disciplină a lingvisticii, care cercetează mijloacele de expresie ale textului literar sub aspectul motivării lor psihologice și apreciază efectele estetice obținute prin întrebuințarea lor. Ne raliem în această privință definiției formulate de H. A. Hatzfeld: „Există numai o stilistică, afirmă autorul citat, care este totdeauna *lingvistică*, în privința maximului de material utilizat, *psihologică*, în privința motivării și în același timp *estetică*,

---

[1] St. Ullmann, *Language and Style*, p. 100; cf. Pierre Guiraud, *op. cit.*, p. 41 și urm. Ținînd seama de vechea accepție a stilului ca artă de a scrie, Wolfgang Kaiser deosebește pe lîngă stil ca obiect al criticii literare (stilistica literară), o stilistică a limbii și o stilistică normativă *„des guten Gebrauchs der Sprache"* (*Das sprachliche Kunstwerk. Eine Einführung in die Literaturwissenschaft*, zwölfte Auflage, Berlin und München, 1967, pp. 271—275).

[2] Vezi Pierre Guiraud, *Problèmes et méthodes de la statistique linguistique*, Paris, P.U.F., 1960.

[3] St. Ullmann, *op. cit.*, p. 118 și urm.

Scanned with OKEN Scanner

în ceea ce privește forma exterioară a unui enunț"[1]. Și, în continuare, lingvistul german precizează, pe bună dreptate, că toate aceste elemente stilistice sînt prezente într-un text. A studia un text înseamnă a face filologie. Stilistica ar fi deci mai ales *„une philologie"*, dar o filologie care se ocupă — după observația lui Herbert Seidler, citat de autor — de ceea ce schimbă un document lingvistic într-o operă de artă a cuvîntului[2].

Această transpoziție are loc pentru noi pe două planuri: acela al expresiei și acela al conținutului, privite în unitatea lor dialectică indisolubilă, singura care poate asigura textului literar prestigiul formei artistice realizate prin mijloace lingvistice, devenite, prin funcția lor, mijloace de stil. Cîtă vreme cercetarea stilistică se situează la nivelul expresiei sau al semnificanților, ea ne poate oferi o descriere a mijloacelor formale, externe și „pertinente" ale structurii textului. Cînd se consacră *temelor*, ea se adresează direct semnificaților, priviți ca motive fundamentale în concepția reprezentanților mai noi ai direcției numite „stilistica temelor"[3]. Noi credem că stilistica nu-și poate distribui sarcinile și cîmpul de cercetare decît numai ca un stadiu preliminar și necesar pentru a furniza datele elaborării unei sinteze. Această sinteză trebuie să cuprindă elemente care vor fi raportate, la rîndul lor, la un alt factor, care reprezintă elementul lor fundamental și generator, și anume *individualitatea creatoare* a artistului, ca autor al mesajului poetic. Privită din acest triplu unghi — al expresiei, al temelor și al gîndirii artistice — stilistica este datoare „să abordeze formele cele mai diverse ale expresiei lingvistice, întrucît obiectul ei esențial rămîne studiul mijloacelor de semni-

---

[1] H. A. Hatzfeld, *Questions disputables de la stylistique*, în *loc. cit.*, p. 9.

[2] Herbert Seidler, *Allgemeine Stilistik*, Göttingen, 1953, p. 61, apud H. A. Hatzfeld, *op. cit.*, în *loc. cit.*

[3] Vezi G. Antoine, *Stylistique des formes et stylistique des thèmes*, Université de Bucarest, Cours d'été et Colloques scientifiques, Sinaia, 25 juillet-25 août 1966, p. 4 și urm.

Scanned with OKEN Scanner

ficație ale unei gîndiri artistice, iar aspirația ei, revelarea unei conștiințe"[1].

De bună seamă, receptarea impresiilor estetice determinate de utilizarea mijloacelor stilistice are loc sub forma unui act specific, în care mesajul poetic, privit ca fapt de limbă, este perceput de destinatarul enunțului ca un fapt *expresiv*. Fără această calitate fundamentală a limbii artistice nu este posibilă trecerea comunicării din planul lingvistic în cel stilistic actualizat și trăit sub forma valorilor estetice. Pentru acest motiv, cercetarea este datoare să țină seama, de fiecare dată, de expresivitatea poetică în opoziție cu limba literară și cu limba uzuală, în lumina cărora va examina structura stilistică în diversele ei ipostaze pe care le oferă textul literar.

6) Școala structuralistă de la Praga, reprezentată între alții prin B. Havránek, J. Mukařovský, B. Trnka și mai tîrziu prin R. Jakobson, a adus contribuții noi la studierea funcției poetice a limbii, pe care lingviștii praghezi o consideră o funcție aparte, în cadrul „dialectologiei funcționale", cum a fost numită teoria lor la primul Congres al slaviștilor[2].

În lucrările lui B. Havránek se acordă atenție studiului limbii literare, socotită o variantă evoluată și diferențiată funcțional de limba comună. La rîndul ei, limba literară cuprinde cîteva stiluri (funcționale) determinate de sarcinile concrete ale manifestării lingvistice. Școala de la Praga reia teoria lui K. Bühler despre cele trei funcții ale limbajului: de ***exprimare (Ausdruck)***, ***impresivă*** *(Appell)* și de ***reprezentare*** *(Darstellung)*, cărora J. Mukařovský le adaugă funcția ***estetică***, numită de Jakob-

---

[1] Yves Le Hir, *Rhétorique et stylistique. De la Pléiade au Parnasse*, Paris, P.U.F., 1960; citatul la H. A. Hatzfeld et Yves Le Hir, *Essai...*, p. 206.

[2] Pentru concepția despre stilistica funcțională a Școlii de la Praga, vezi Akademija Nauk SSSR, *Osnovnye napravlenija Strukturalizma*, Izd. Nauka, Moskva, 1964, pp. 115—122, de care ne-am folosit în redactarea acestui capitol.

Scanned with OKEN Scanner

son, *poetică*[1]. Caracteristica esențială a acestei funcții este de a atrage atenția asupra comunicării ca atare, punînd în centrul preocupărilor structura semnului lingvistic, spre deosebire de celelalte funcții ale limbajului care sînt îndreptate spre normele extralingvistice, exterioare semnului. Ca și formaliștii ruși, în a căror concepție își are izvorul această teorie, Școala de la Praga opune limbajul poetic limbajului practic, utilitar. Cel dintîi cuprinde unități lingvistice cu valoare autonomă, față de cel de-al doilea, ale cărui unități sînt dependente. Limbajul poetic este guvernat în permanență de tendința de actualizare a valorilor expresive, cel practic manifestă tendința spre automatizare. Ca și formaliștii ruși, reprezentanții structuralismului praghez consideră că limbajul poetic își are normele sale proprii care nu sînt simple abateri de la normă. Dimpotrivă, el trebuie privit ca o încălcare permanentă, organizată și sistematică a normelor obișnuite, deoarece el face apel la mijloace speciale pentru realizarea scopurilor sale. Aceasta înseamnă, după Mukařovský, că limbajul poetic nu este o simplă variantă a limbii literare. Funcția poetică nu elimină celelalte funcții ale limbii. După remarca lui B. Trnka, în orice enunț, inclusiv în cel poetic, sînt prezente, în mod obligatoriu, două elemente — unul aparținînd comunicării ca atare, și altul de natură estetică[2].

7) Merite deosebite în privința definirii și analizei funcției poetice a limbii și-a cîștigat în vremea noastră Roman Jakobson[3], unul dintre foștii membri marcanți ai Cercului lingvistic de la Praga. Amintind una din obser-

---

[1] J. Mukařovský, *Básnické poimenování a estetická funkce jazyka*, studiu prezentat ca referat *(La dénomination poétique et la fonction esthétique de la langue)* la cel de-al IV-lea Congres internațional al lingviștilor și publicat în *Actes du Quatrième Congrès international des Linguistes*, Copenhague, 1938.

[2] B. Trnka, *K otázce stylu*, în „Slovo a slovesnost", 1941, r. VII, č. 2, p. 67.

[3] Vezi Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale*, trad. fr. par. N. Ruwet, Paris, Les Éditions de Minuit, 1963. Unul din studiile cuprinse în această lucrare a apărut și în traducere românească în culegerea menționată mai jos.

Scanned with OKEN Scanner

vaţiile lui Sapir, că „în vorbire domneşte suveran ideaţia“[1], lingvistul american adaugă că aceasta nu autorizează pe lingvişti să treacă cu vederea „factorii secundari“, între care se numără şi elementele emoţionale ale limbajului. El dezvoltă, la rîndul său, schema lui Bühler, considerînd că se pot deosebi şase funcţii ale limbajului, şi anume: a) funcţia *referenţială* (denotativă, cognitivă) sau de orientare spre context; b) funcţia *emotivă* sau *expresivă,* avînd drept scop exprimarea atitudinii vorbitorului faţă de cele spuse; c) funcţia *conativă,* orientată spre destinatar, aceasta avîndu-şi expresia cea mai clară în vocativ şi imperativ; d) funcţia *fatică,* centrată spre menţinerea contactului dintre conlocutori; e) funcţia *metalingvală,* de comentariu, de „control“ al codului; f) funcţia *poetică,* centrată asupra mesajului ca atare. Aceasta din urmă nu este singura funcţie a artei verbale, dar este socotită drept funcţia ei dominantă[2]. Pentru Jakobson, studiul lingvistic al funcţiei poetice trebuie să depăşească limitele poeziei, iar pe de altă parte, studiul lingvistic al poeziei nu poate fi limitat la funcţia poetică. Criteriul lingvistic al acestei funcţii este dedus de lingvistul american din cele două moduri de aranjament considerate ca principale în comportamentul verbal, anume *selecţia* şi *combinarea. „Selecţia,* precizează Jakobson, se realizează pe baza unor principii de echivalenţă, asemănare sau deosebire, sinonimie sau antonimie, pe cînd *combinarea* — construirea secvenţei — se bazează pe contiguitate. *Funcţia poetică proiectează principiul echivalenţei de pe axa selecţiei pe axa combinării“*[3].

Jakobson distinge două tipuri principale de „figuri“: metafora, bazată pe un raport de analogie, şi metonimia, care se sprijină pe un raport de contiguitate. O atenţie deosebită se acordă simbolismului fonetic, privit în poezie

---

[1] W. Sapir, *Language,* New York, 1921, citat de Roman Jakobson, *Lingvistică şi poetică. Aprecieri retrospective şi consideraţii de perspectivă,* în *Probleme de stilistică. Culegere de articole,* p. 87.

[2] Roman Jakobson, *op. cit.,* în *loc. cit.,* p. 93. M. Riffaterre consideră că termenul de funcţie *poetică* nu este prea fericit ales, căci prin el se pune accentul pe poezia versificată, excluzîndu-se astfel arta verbală a prozei *(Încercări de definire lingvistică a stilului,* în *loc. cit.,* p. 74).

[3] Roman Jakobson, *op. cit.,* în *loc. cit.,* p. 95.

Scanned with OKEN Scanner

drept „o relație autentică, obiectivă, bazată pe o legătură reală între diferite moduri senzoriale, mai ales pe corelația dintre senzația auditivă și cea vizuală"[1]. În sfîrșit, ni se atrage luarea aminte că supremația funcției poetice asupra celei referențiale nu anihilează informația, ci o face ambiguă[2], aceasta -- ambiguitatea — fiind însușirea „intrinsecă și inalienabilă a oricărui mesaj centrat pe propriul său conținut, pe scurt ea este un corolar al poeziei"[3].

Contribuțiile lui Jakobson la analiza funcției poetice a limbii trebuie puse, cum spuneam, în legătură cu concepția lingvisticii funcționale a Școlii de la Praga, pe care, de fapt, lingvistul american o reia și o adîncește. Prețuirea de care se bucură în cercetările sale de poetică latura sonoră a limbii și mijloacele de versificație se explică prin influența exercitată asupra sa de către așa-numita Asociație a formaliștilor ruși, din care el însuși a făcut parte și ale cărei idei au avut ecou în rîndul lingviștilor praghezi, la sfîrșitul celui de-al treilea deceniu al secolului nostru.

8) Printre lingviștii structuraliști care și-au cîștigat autoritate în disciplina noastră un loc de frunte ocupă M. Riffaterre, autor al mai multor studii de stilistică, în care sînt puse la contribuție cu succes rezultatele obținute în domeniul teoriei informației.

Dintre lucrările lingvistului american vom menționa pe acelea care au mai multă contingență cu preocupările noastre, și anume *Criteria for Style Analysis* („Word", XV (1959), nr. 1, pp. 154—174) și *Stylistic Context* (*ibidem*, XVI (1960), nr. 2, pp. 207—218).

O prezentare sintetică a ideilor din aceste studii este dificilă, datorită punctelor de vedere variate și originale susținute de autor. Vom fi siliți să semnalăm doar cîteva dintre ele, care prezintă însemnătate teoretică și mai ales metodologică.

M. Riffaterre acceptă definiția stilului ca o exagerare (expresivă, afectivă sau estetică) adăugată informației exprimate de structura lingvistică, fără alterarea înțelesului.

---

[1] Roman Jakobson, *op. cit.*, în *loc. cit.*, p. 116.
[2] *Ibidem*, p. 114.
[3] *Ibidem*, p. 113. Despre concepțiile altor lingviști americani (M. Riffaterre, Sol Saporta), vezi volumul citat mai sus, pp. 53—82, 162—177.

Scanned with OKEN Scanner

„S-ar putea spune, notează el, că limba exprimă, iar stilul accentuează". Aceste valori speciale, astfel adăugate, se precizează în continuare, nu alcătuiesc preocuparea autorului în studiul menționat[1]. Scopul lucrării *(Criteria . . .)* este limitat la descoperirea criteriilor și modalităților de existență a unor asemenea valori sau „accentuări", finalitatea studiului fiind așadar exclusiv euristică. Aceste criterii ar avea darul de a scoate analiza stilistică de sub tutela gustului și a prejudecăților cititorului. Pentru aceasta, e necesar să se transfere o reacție a stilului fundamental subiectivă pe seama unui instrument analitic obiectiv, să se găsească constanta (potențialele codificate) sub varietatea de judecăți, cu alte cuvinte să se transpună judecățile de valoare în judecăți de existență[2]. Din acest punct de vedere, abaterile de la normă nu pot fi luate drept criteriu și punct de plecare pentru a descoperi constanta unui procedeu stilistic. De aceea, stilisticianul este dator să aleagă acele trăsături care reflectă cele mai conștiente intenții ale autorului mesajului, anume particularitățile de expresie esențiale, de neînlăturat, acestea fiind pentru cititor *elementele imprevizibile* generate de *context*. Căci numai inserția în context a unui element neașteptat dă naștere unui efect de *ruptură* și provoacă intensificarea stilistică[3]. Acest lucru nu se întîmplă în stratul literar al limbii unui poem, deoarece limba literară nu se sprijină pe contraste, ci pe un tipar previzibil.

Foarte interesante sînt considerațiile lui Riffaterre despre procedeul *convergenței* — discutat și de Marouzeau —, prin care el înțelege „o acumulare de trăsături stilistice

---

[1] M. Riffaterre, *Criteria for Style Analysis*, în „Word", XV, nr. 1, 1959, p. 155.

[2] *Ibidem*, p. 162.

[3] *Ibidem*, pp. 170—171. Contextul stilistic nu este pentru Riffaterre un factor asociativ, el nu se identifică cu contextul verbal care reduce sau amplifică valorile semantice. Realizîndu-se într-o secvență curmată brusc de un element „surpriză", valoarea lui rezultă din reacția produsă de interferența elementelor contradictorii. Vezi exemplele autorului, p. 171: lat. *letum* pentru *mors* este previzibil în limba poetică, nu însă în „stilul" poetic familiar, ca, de pildă, în gura șoarecelui filozof din versul lui Horațiu (*Satire*, II, 6, 95).

Scanned with OKEN Scanner

acționînd împreună"[1] într-un context stilistic. Ideea este ilustrată prin admirabila analiză a unei fraze din Melville (*Mobby Dick*, cap. 51). Aprecierea lingvistului american că procedeul convergenței reprezintă un caz de extremă conștiință în folosirea limbii și poate cea mai complexă formă stilistică[2] nu este exagerată. Ea se justifică pe deplin și motivează în același timp o concepție: aceea a unei direcții a structuralismului înțeleasă ca o orientare spre descoperirea unei metode menite să asigure cercetării stilistice principii mai ferme, punînd-o la adăpost de primejdia interpretărilor subiective și impresioniste.

În cel de-al doilea studiu amintit mai sus, se reiau și se dezvoltă unele dintre ideile formulate în *Criteria* . . . În plus, se definește pe larg contextul stilistic (microcontextul și macrocontextul), insistîndu-se asupra faptului că el prezintă trăsături proprii, printre care: independența de orice influență a macrocontextului (ceea ce nu ni se pare destul de clar), caracterul său relevant de la sine *(automatically)* și variabilitatea, întrucît se întemeiază pe o serie de contraste[3]. Ideea bruscării tiparului convențional prin procedeul contrastului duce la concluzia că, în ultimă instanță, contextul se întemeiază pe ocurența procedeelor stilistice identice sau similare[4].

Fructuoasă pentru interpretarea faptelor de stil — din punctul de vedere al receptorului mesajului stilistic — este opinia că analiza stilistică trebuie să se limiteze la faptele accesibile cititorului[5], ceea ce nu înseamnă coborîrea limitei de sus a expresivității stilistice. Conceput astfel, stilul nu poate fi măsurat prin raportarea la normă, el nu se reduce la o problemă de restricție și de evaluare printr-o operație de scădere[6].

Principiile formulate de Riffaterre ne îndreptățesc să conchidem că stilul și mijloacele expresive prin care el se realizează în limba artistică pot fi integrate într-o teorie,

---

[1] M. Riffaterre, *op. cit.*, în *loc. cit.*, p. 172.
[2] *Ibidem*, p. 173.
[3] Idem, *Stylistic Context*, în „Word", XVI, nr. 2, 1960, p. 207.
[4] *Ibidem*, p. 212.
[5] *Ibidem*, p. 215.
[6] *Ibidem*, p. 217.

Scanned with OKEN Scanner

în virtutea căreia să aflăm un răspuns, fie şi parţial, la întrebarea *ce este stilul?* în locul unui răspuns complet din care să rezulte doar ce *nu* este el.

9) O concepţie originală despre tipologia stilurilor limbii artistice susţine Henri Morier, care afirmă: *„Le style est pour nous une disposition de l'existence, une manière d'être"*[1]. Cîteva pagini mai încolo, lingvistul elveţian ia atitudine faţă de concepţia lui Bally, scriind: „Noi, dimpotrivă [în opoziţie cu Ch. Bally], căutăm să dovedim că stilul este o problemă de caracter şi că adoptarea unui anumit fel de a scrie înseamnă a opera o selecţie în rîndul procedeelor de expresie. Or, această alegere şi numai ea descoperă gustul şi dezvăluie tainele personalităţii"[2].

Nu vom discuta aici afirmaţia, pe care o considerăm simplificatoare, că stilul se raportează în chip nemijlocit la alegere. În felul acesta nu se răspunde la întrebarea: de ce preferă scriitorul o expresie şi nu alta? De fapt, chiar autorul citat mai sus ne oferă răspunsul cînd consideră stilul „o problemă de caracter" *(une affaire de caractère)*, ceea ce înseamnă a introduce un criteriu diferit, care poate fi considerat drept cauză (internă, psihologică), al cărei efect apare drept *alegere*, în planul formal, exterior al expresiei.

Important este să notăm că H. Morier descoperă o mare varietate de stiluri, potrivit temperamentului sau personalităţii scriitorului şi specificului operei. Ele sînt cuprinse în opt clase principale (stil *delicat, echilibrat, hibrid, subtil* etc.), care se împart la rîndul lor în mai multe subclase[3], numărul total al stilurilor, aşa cum rezultă din operele literare analizate, ridicîndu-se la 70.

Metoda autorului ar putea trezi obiecţii, nu numai din partea reprezentanţilor stilisticii structuraliste. Această fărîmiţare a stilului în variantele lui psihologice nu-l obligă oare pe cercetător să pulverizeze o realitate, în loc s-o privească în unitatea ei şi s-o examineze în ceea ce are ea

---

[1] Henri Morier, *La psychologie des styles*, Genève, Georg., 1959, p. 13.
[2] *Ibidem*, p. 20.
[3] De exemplu, stilul subtil cuprinde următoarele specii: maliţios pasional, diamant, ermetic, *„tambourin"*, neurotonic, suprarealist, *„loup-phoque"* (baroc).

Scanned with OKEN Scanner

general și esențial, așa încît să fie posibilă stabilirea unor principii, a unor legi, ca în orice altă știință ?

În tiparul stilistic al creației unui scriitor intră psihologia sa, dacă atribuim acestui termen un sens foarte larg. Același tipar cuprinde însă și estetica scriitorului, adică o modalitate de organizare și de transmitere, prin mijloacele expresive ale limbajului, a unui conținut psihologic, care produce o impresie receptată sub forma unei emoții. Dacă stilistica literară își propune să cerceteze factorii care determină expresivitatea limbii poetice, așadar limba ca artă, ea este obligată să se limiteze la un cerc de preocupări de pe urma cărora poate beneficia studiul valorilor stilistice raportate la specificul unei creații individuale dintr-o epocă anumită a istoriei limbii naționale, căreia scriitorul îi aparține și la ale cărei posibilități recurge în opera sa. Varietatea atitudinilor scriitorilor în raport cu obiectul creațiilor lor, cu dezvoltarea personalității, precum și cu capacitatea lor de asimilare, de filtrare și de elaborare a materialului lingvistic, în funcție de genul operei, creează premisele unei stilistici avînd ca obiect expresivitatea limbii artistice, ca studiu diferențiat al individualității stilistice.

10) Apropierea stilisticii de literatură alcătuiește obiectul unui interesant studiu pe care-l datorăm lui H. Sørensen[1]. Autorul oferă schema despre limbaj a lui Hjelmslev-Stender-Petersen-Hjtier, într-o formă simplificată. Stilistica analizează, în concepția lingvistului danez, structurile literare, și anume:

a) expresia
   — *substanța* (limba);
   — *forma* (vocabular, cuvinte-cheie, figuri, sunete);
b) conținutul
   — *forma* (motive, teme, compoziție, gen);
   — *substanța* (idei, viziune, sentimente, *„choses vécues, apprises“*.

[1] H. Sørensen, *Littérature et linguistique*, în „Orbis Litterarum“, Supplement, 2, 1958, pp. 182—197; informațiile sînt luate de la H. A. Hatzfeld et Yves Le Hir, *Essai...*, p. 23. Despre stilistica temelor la Sørensen, vezi B. Malmberg, *Les nouvelles tendances de la linguistique*, p. 316.

Scanned with OKEN Scanner

Interpretarea lingvistică se întîlneşte astfel cu cea stilistică şi cu cea literară, confundîndu-se cu acestea din urmă. O astfel de analiză integrală este teoretic ideală, dar ea este pîndită de primejdia suprapunerii faptelor şi subordonării lor unui principiu care nu este acelaşi la toate nivelele indicate de autor. Pe lîngă aceasta, deosebirea între limbă ca substanţă, şi vocabular ca formă nu ni se pare destul de clară şi nu vedem care este necesitatea unei astfel de discriminări. Cît despre substanţa conţinutului, ea nu intră oare direct în preocupările criticii literare, şi nu în acelea ale stilisticii?

Ceea ce apropie cercetarea stilistică de studiul operei literare privite ca mesaj artistic este legătura pe care stilisticianul este dator s-o facă între faptele de limbă şi intenţia care le animă, aşadar în raport cu un element de ordin semantic-estetic. În acest sens ni se pare judicioasă recomandarea lui G. Antoine. Stilistica este datoare, după lingvistul francez: a) să întocmească un catalog al procedeelor utilizate de artist, adică să le identifice în raport cu stadiul limbii în care ele au apărut; b) să le explice, adică să le motiveze şi să le caracterizeze în funcţie de intenţia care a prezidat la alegerea lor[1].

11) Aceste puncte de vedere diferite demonstrează varietatea direcţiilor şi a metodelor ce caracterizează stilistica actuală. Concilierea lor nu e posibilă decît făcînd abstracţie de unele dintre concepţiile expuse. Nu ne propunem să pornim de la o astfel de metodă, care prezintă dezavantajul că acceptă o soluţie de compromis. Credem că este mai indicat să reţinem acele trăsături care sînt identice sau în mare parte comune, chiar dacă, luate în parte, ele nu definesc în întregime formula teoretică a cercetătorilor respectivi. Vom admite deci că stilistica (literară) este un domeniu care aparţine sistemului limbii, chiar dacă apare într-o formă indirectă în stilul scriitorului. Ea nu se poate limita la ceea ce e dat prin structura limbii, pe

[1] G. Antoine, *La stylistique française. Sa définition, ses buts, ses méthodes*, în „Revue de l Enseignement supérieur", nr. 1, 1959, pp. 42—60. Despre stadiul şi orientările actuale ale stilisticii, vezi şi H. A. Hatzfeld, *Questions disputables de la stylistique*, în *loc. cit.*, pp. 6—18; St. Ullmann, *op. cit.*, pp. 97—131; Pierre Guiraud, *La stylistique*, pp. 29—118.

Scanned with OKEN Scanner

care o depășește, întrucît studiază nu enunțul lingvistic, ci o comunicare lingvistică în care este implicată o funcție estetică. Stilul ajunge astfel să se identifice cu sistemul de mijloace individuale puse la dispoziție de limbă și aparținînd prin elaborarea lor unui scriitor, prin mijlocirea căruia obiectul comunicării apare cititorului ca fiind gîndit și exprimat astfel pentru prima oară[1].

Tocmai pentru că există o diversitate de opinii, stilisticianul este îndreptățit să opteze pentru una sau alta din ele. Stilistica, așa cum este concepută în ultima vreme, este o știință limitrofă a cărei sferă nu poate fi despărțită total de alte discipline și nu poate fi încorsetată în formule rigide. Limitarea cîmpului de cercetare este o condiție preliminară și necesară, care pune la adăpost studiul valorilor stilistice de confundarea lor cu alte fapte aparținînd unor discipline înrudite. Cercetarea limbii artistice oferă un astfel de teren.

Stilistica literară este îndreptățită să colaboreze cu celelalte discipline filologice și să împartă cu ele rezultatele cercetării sale, punînd la dispoziția lor o parte din cuceririle ei. Opinia că metoda stilistică, deși imperfectă încă, este indispensabilă criticului literar este împărtășită din ce în ce mai mult în vremea din urmă. J. Hankis făcea această constatare la cel de-al II-lea Congres internațional de literatură comparată: „Ceea ce evoluția științelor naturii datorează microscopului, disciplina noastră [teoria literaturii] este pe cale a o datora renașterii stilisticii"[2].

Această încredere în metodele unei discipline de la care se așteaptă mai mult decît a izbutit să dea pînă acum și din ale cărei principii ar urma să se împărtășească știința literaturii obligă stilistica să-și sporească eforturile, să-și limpezească mai întîi ea însăși propriul ei domeniu și să netezească drumurile ce pot duce spre rezultate vrednice să fie luate în seamă și de alte ramuri ale științei filologice.

---

[1] G. E. Fischer, *Necesitatea artei*, traducere și prefață de Constantin Otobîcu, București, Editura Meridiane, 1968, p. 14.

[2] J. Hankis, *Théorie de la littérature et littérature comparée*, în *Proceedings of the Second Congress of the International Comparative Literature Association, 1958*, Chapel-Hill, 1959, p. 109.

Scanned with OKEN Scanner

III

FUNDAMENTAREA LINGVISTICĂ A EXPRESIVITĂȚII POETICE

1. GENERAL ȘI INDIVIDUAL ÎN EXPRESIA STILISTICĂ

1) Cu aproape un secol și jumătate în urmă, Hegel scria următoarele despre ceea ce el a numit „contradicția fundamentală inerentă oricărei limbi" și care constă, după filozoful german, în faptul că „în timp ce limbajul a fost creat pentru a exprima experiența individuală, el nu poate exprima decît universalul"[1].

Remarca lui Hegel explică dificultatea inițială pe care o întîmpină cel ce caută îndărătul expresiei lingvistice gramaticalizate și subordonate categoriilor cunoașterii conceptuale substratul individual și autentic al gîndirii umane, în general, și al celei poetice, în special. Abordarea acestei probleme din perspectiva cercetării lingvistice de la începutul secolului al XX-lea a dus la rezultate care aveau să îndrepte studiul limbii pe direcții cu totul noi, ce s-au prelungit și s-au dezvoltat în vremea noastră. Astfel, distincția esențială făcută de F. de Saussure între *langue* și *parole* a pus în evidență un raport ai cărui termeni plasau limba în rîndul sistemelor de semne aparținînd semiologiei, iar vorbirea pe terenul faptelor individuale, actualizate prin întrebuințarea lor concretă de un vorbitor anumit. Care este avantajul acestei distincții? *„En séparant la langue de la parole* — precizează Saussure — *on sépare du même coup: 1) ce*

[1] Hegel, *Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie*, 1883, XIV, 2, citat de I. Fónagy, *Le langage poétique: forme et fonction*, în „Diogène", nr. 51, 1965, p. 96.

inv. 182282

Scanned with OKEN Scanner

qui est social de ce qui est individuel; 2) ce qui est essentiel de ce qui est accessoire et plus ou moins accidentel"[1].

Cunoscuta comparație între lingvistica internă și jocul de șah ilustrează concepția lui Saussure despre caracterul sistematic al limbii, în sensul că elementele lingvistice se definesc din punctul de vedere al relațiilor și al funcțiilor interne îndeplinite în sistem, și nu din acela al însușirilor lor particulare, exterioare[2]. Pentru acest motiv F. de Saussure nu a luat sau nu și-a propus să ia în considerare factorul individual în limbă, adică ceea ce este real în vorbirea omenească și ceea ce justifică în definitiv existența sistemului limbii ca formă a unei substanțe. Cînd Meillet îi obiecta, în recenzia din 1916 la *Cursul* publicat în același an, faptul că insistența asupra aspectului sistematic al limbii l-a făcut pe autor să uite prezența omului în limbă[3], el semnala un adevăr împărtășit și de alți lingviști. Printre aceștia se numără Amádo Alonso care, deși profund influențat de doctrina saussuriană, observa, în introducerea la ediția spaniolă a *Cursului* (1945), că Saussure și-a cîștigat strălucitoarea claritate și simplitate ce-l caracterizează prin faptul că a sacrificat esențialul în limbă, și anume ceea ce era uman[4]. Chiar dacă prin aceste obiecții se exagerează latura formală și abstractă a concepției lui Saussure (care nu a contestat, ci, dimpotrivă, și-a întemeiat teoria pe caracterul social al limbii), ele scot în evidență ce rămînea de făcut, pornindu-se de la tezele formulate în *Curs*. Este meritul elevilor lui Saussure și în primul rînd acela al lui Ch. Bally de a fi întreprins studiul limbii pornind de la concepția mai veche că limbajul este o activitate[5], și anume o activitate socială, o reacție, căci a vorbi înseamnă a acționa asupra altuia, limba fiind o

---

[1] F. de Saussure, *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, 1967, p. 30.

[2] *Ibidem*, pp. 43, 125, 153.

[3] Vezi B. Malmberg, *Les nouvelles tendances de la linguistique*, p. 71.

[4] *Ibidem*.

[5] Ideea că limbajul este activitate *(enérgeia)*, și nu lucru *(érgon)* fusese formulată, cum se știe, mai întîi de W. von Humboldt.

Scanned with OKEN Scanner

armă pe care fiecare interlocutor o mînuiește în vederea unei acțiuni, pentru a-și impune ideile, pentru a convinge[1]. *Traité de stylistique française* (1909) și *Le langage et la vie* (1913) au fost lucrările deschizătoare de drum pentru cercetarea limbii din punctul de vedere al laturii ei interne, ca expresie a voinței, a sentimentelor și emoțiilor omenești. Limbajul este prin aceasta un fapt psihologic, dar și, întrucît ne adresăm altora, un fapt social[2]. Expresia lingvistică oscilează astfel între doi poli: unul individual, guvernat de viața noastră sufletească, și celălalt social, colectiv, căci reacțiile noastre iau naștere și se manifestă ca relații dintre membrii unei colectivități sociale, ele sînt reflexe individuale determinate de raporturile sociale. Ambele fețe ale limbajului se manifestă în limbă[3], ceea ce înseamnă că în orice enunț are loc o fuziune a două planuri, unul individual și celălalt social cuprinse în actul concret de comunicare lingvistică. Această substanță naturală a limbii, existentă pentru Bally numai în limba vorbită, îl face să distingă cu toată tăria *stilistica* de *stil* (cf. *supra*, cap. II, 3). Deosebirea nu mai apare ca esențială pentru alți cercetători, ca, de pildă, J. Marouzeau. El concepe, ca și Bally, vorbirea *(la conversation)* ca fiind „într-un anumit fel o luptă, în care fiecare își apără punctul de vedere și gîndirea...“[4], iar stilistica drept studiul limbajului în ansamblu, dar nu exclusiv sub aspectul laturii lui afective, ci ca un fel de psihologie a autorului enunțului[5]. Acest studiu, pe de altă parte, nu ar fi complet, adaugă Marouzeau, dacă nu ar ține seama de limba vorbită și în același timp de textele literare, inclusiv de cele ce aparțin unei limbi moarte[6].

---

[1] Ch. Bally, *Le langage et la vie*, p. 32; cf. și J. Marouzeau, care reia ideea lui Bally, afirmînd că a vorbi înseamnă a acționa asupra altcuiva *(parler, c'est agir sur autrui)*, în *Traité de stylistique appliquée au latin*, p. XIV.

[2] Ch. Bally, *Traité de stylistique française*, p. 8.

[3] *Ibidem*, p. 10.

[4] J. Marouzeau, *Précis de stylistique française*, p. 214.

[5] *Ibidem*, p. 14.

[6] J. Marouzeau, *Traité...*, p. XVI.

Scanned with OKEN Scanner

2) Nu este în intenţia noastră de a reveni asupra evoluţiei conceptului de stil[1] (cf. *supra*, cap. II, 1—5). Ne interesează aici în ce măsură aşa-numitele elemente individuale ale limbajului pot alcătui obiectul de cercetare al unei discipline umaniste care să nu-şi atragă sancţiunea de a se situa pe un teren unde intervenţia factorului subiectiv, aplicat la un domeniu de fapte „particulare" şi accesorii, subminează sau poate submina obiectivitatea rezultatelor unei astfel de cercetări. Va trebui să pornim de la teza că universalul nu există decît prin particular, care este şi forma lui de manifestare. Categoriile lingvistice au introdus o sistematizare a faptelor de expresie, examinate în raport cu funcţia de cunoaştere a gîndirii. Ele sînt categorii ale gramaticii — în sensul larg —, în măsura în care reflectă categoriile filozofice, de spaţiu şi timp, de substanţă şi formă sau pe cele logice, de propoziţie, de afirmaţie şi negaţie etc.[2]. Este adevărat, lingvistica nu-şi confundă obiectul cu acela al ştiinţelor filozofice, deşi activitatea ei, ca şi a oricărei ştiinţe, este de a formula legi, adică de a cuprinde, de a înţelege fenomenele realităţii sub forma esenţei lor şi de a le integra într-un ansamblu de cunoştinţe. Cînd Ferdinand de Saussure a pus pe primul plan sistemul limbii conceput ca o sumă de relaţii interdependente şi condiţionate social, el a tras toate consecinţele din substanţa — materială şi ideală — a limbajului, eliminînd conţinutul său, căci numai în felul acesta era posibilă înălţarea unei construcţii în care locul *existenţei* să-l ia *esenţa*, generalul, universalul. În *Disertaţia asupra originii noţiunilor*, publicată în 1710, Leibnitz observa că „cel ce scrie o gra-

---

[1] Aceste concepţii sînt expuse în numeroase studii şi lucrări recente, dintre care citǎm: Herbert Seidler, *Allgemeine Stilistik;* Pierre Guiraud, *La stylistique;* Walter von Wartburg, *Problèmes et méthodes de la linguistique* (capitolul *Langue et style*, redactat de St. Ullmann); St. Ullmann, *Language and Style;* B. Malmberg, *op. cit.;* H. A. Hatzfeld, *Questions disputables de la stylistique*, în *Communications et Rapports...*, pp. 6—18 etc.

[2] Vezi G. Ivănescu, *Gramatica şi logica*, I, în „Analele Universităţii din Timişoara", seria Ştiinţe filologice, I, 1963, pp. 259—268; idem, *Gramatica şi logica*, II, *ibidem*, II, 1964, pp. 193—220.

matică universală ar face bine să treacă de la esența limbilor la existența lor"[1]. El avea în vedere specificul mai multor limbi, a căror gramatică ar fi trebuit comparată pentru a se stabili ce este propriu fiecăreia. F. de Saussure a revoluționat știința limbii, întrucît a elaborat o teorie generală a limbii ca sistem. Important e să știm dacă nu cumva în felul acesta sistemul este unilateral, dacă el nu lasă descoperită înțelegerea limbii prin ceea ce semnifică ea ca fenomen uman în raport cu cel care o folosește, aceasta fiind de fapt rațiunea de a fi a limbii, atributul ei esențial și originar. Saussure, obiectează M. Leroy, dovedește o oarecare desconsiderare față de „*parole*". „Acordînd limbii un loc privilegiat (în detrimentul vorbirii), nu ne expunem oare riscului de a transforma într-o dogmă lingvistică criteriul constrîngerii sociale, pe care Durkheim îl formulase pentru sociologie, nu riscăm, mai ales, să subestimăm forța creatoare și influența individului?"[2].

Nu-l vom urma în întregime pe lingvistul belgian care apără punctul de vedere al neolingvisticii, inspirată din filozofia lui Croce și fundamentată în Italia de Bertoni și Bartoli. Vom releva doar meritul pe care același lingvist îl atribuie învățaților italieni, și anume atenția acordată de aceștia valorilor individuale și preocuparea lor constantă în legătură cu factorul estetic în limbă. Căci limbile literare, observă G. Devoto, nu sînt *anormalità*, ci realități tot atît de naturale ca și celelalte aspecte ale ei[3]. Operînd cu elementele individuale ale limbii, stilistica ar fi deci o lingvistică a uzului individual al limbii, în raport cu lingvistica generală, al cărei obiect este studiul limbii ca sistem[4].

---

[1] Vezi Jean Perrot, *La linguistique*, septième édition, Paris, P.U.F., 1967, p. 102.

[2] Maurice Leroy, *Tendances individualistes dans la linguistique*, în „Diogène", nr. 51, 1965, pp. 178—180.

[3] Citat de Maurice Leroy, *op. cit.*, în *loc. cit.*, p. 188.

[4] Cf. Pierre Naert, *Stilen i Wilhelm Ekelunds essayer och aforismer* (Stilul eseurilor și aforismelor lui W. E.), 1949, citat de B. Malmberg, *op. cit.*, pp. 316—317.

Scanned with OKEN Scanner

3) Abordarea studiului limbii din perspectiva vorbirii înseamnă oare înstrăinarea cercetării de obiectul ei? Din faptul că F. de Saussure a admis existența acestei laturi a limbajului, condiționată de sistem și realizată prin actul vorbirii, rezultă legitimitatea unei astfel de cercetări; fiindcă se poate spune tot așa de bine că sistemul de relații care alcătuiește — după Saussure — esența limbii nu se poate construi și nu l-ar fi putut construi nici lingvistul genevez în afara substanței concrete a unui conținut psihologic, determinat de o experiență istorică. Limba este însă și o realitate spirituală, în care s-a înscris și s-a sublimat experiența umană de-a lungul mileniilor. Pe bună dreptate afirmă É. Benveniste: „În ultimă analiză, experiența omenească înscrisă în limbă ne trimite totdeauna spre actul vorbirii din procesul comunicării" *(le procès de l'échange)*[1].

Problema, așa cum rezultă din această distincție, intră într-un domeniu mai larg al cercetării, și anume acela al epistemologiei. Fără să ne luăm răspunderea fundamentării, din acest punct de vedere, a stilisticii ca disciplină egal îndreptățită cu celelalte științe, vom face doar precizarea că prin *individual* în stilistică nu trebuie să înțelegem *accidentalul*, după cum realitatea subiectivă nu trebuie înțeleasă ca o lume a aparențelor care ar ascunde esența lucrurilor, suprapunîndu-le percepții și valori trăite și creînd o imagine înșelătoare a realității.

Vom anticipa una din ideile care ne va reține atenția într-un alt capitol, afirmînd că în arta verbală noi percepem universalul *în* și *prin* ceea ce există în realitate și în existența umană ca lucruri individuale, singulare. Căci existența obiectivă a unui universal, remarcă acad. Ath. Joja, este o imposibilitate ontică. „Universalul, continuă filozoful român, e fără viață; el este de domeniul idealului

[1] É. Benveniste, *Le langage et l'expérience humaine*, în „Diogène", nr. 51, 1965, p. 13.

Scanned with OKEN Scanner

pur. Aici începe creația noetică, universalitatea eidetică paralelă singularelor sensibile"[1].

Vom adăuga că această creație a minții noastre, paralelă cu lumea sensibilă, subzistă și în cunoașterea artistică, nu ca universalii, în sensul de forme pure ale inteligenței, ci ca existență sau adevăruri despre existență, la care conștiința noastră aderă sau nu, transformîndu-le astfel în valori. Limbajul artistic, întrucît este o formă de comunicare expresivă, mediază cunoașterea universalului prin faptele individuale în care sînt implicate adevăruri trăite, confruntate cu experiența sufletească, colectivă și recunoscute de aceasta ca fiind propria ei cunoaștere și experiență. Numai în felul acesta există posibilitatea ca într-un vers cum e cel următor din Ion Barbu, în care poetul își imaginează glasul materiei ce s-ar exprima pe ea însăși și pentru care „Ar trebui un cîntec încăpător, precum / Foșnirea mătăsoasă a mărilor cu sare", limbajul poetic să dea naștere unei reprezentări semantice și sonore ce depășește dimensiunile unei impresii individuale, integrîndu-se într-o viziune căreia îi conferim autenticitate, ca și cum ar fi expresia propriei noastre descoperiri, pline de uimire în fața spectacolului pe care imaginîndu-l, împreună cu poetul, *l-am adăugat* naturii.

Acestei explicații de ordin estetic este necesar să-i alăturăm o altă motivare din punct de vedere lingvistic.

4) În concepția lui F. de Saussure, limba, raportată teoretic la societate, apare ca o entitate existentă în sine și suficientă sieși, grație rețelei de raporturi contractate între elementele ei, care se definesc și se determină reciproc. În virtutea cărei funcții are loc acest proces miraculos guvernat parcă de legi proprii și imuabile, ca acelea ce dirijează drumul aștrilor, și în ce mod se folosesc de ea autorul și beneficiarul unui enunț? Vom răspunde,

[1] Acad. Ath. Joja, *Probleme actuale ale epistemologiei* (5), *Structuri ontice și structuri noetice*, în „Tribuna", din 29 februarie 1968.

Scanned with OKEN Scanner

pentru moment, că paradigmele și categoriile, de pildă, care definesc sistemul gramatical al unei limbi nu au existență „în sine" și, în plus, nu coincid cu sensurile atribuite de vorbitori, de fiecare dată și în împrejurări mereu altele, acestor noțiuni. Noi introducem în ele un conținut, le conferim un sens *actual*, care este de fiecare dată gîndit ca fiind al nostru, sentiment garantat de experiența propriei noastre cunoașteri. Pronumele *eu*, *tu*, *el*, notează É. Benveniste, sînt consemnate și învățate din gramatici, ele fiind, ca și alte semne, egal disponibile. Cînd cineva le rostește, și le însușește, astfel că pronumele *eu*, de exemplu, este transmutat dintr-un element al paradigmei într-o designație unică și numește de fiecare dată o persoană nouă. Este o actualizare a unei experiențe esențiale, al cărei instrument nu putem concepe că putea să lipsească din limbă[1]. Înseamnă aceasta a închide cunoașterea într-un cerc solipsist al eului? Nicidecum. Implicațiile de ordin subiectiv, prezente în actul comunicării, se manifestă sub forma unor corespondențe psihice ce se stabilesc între conștiința individuală a unui vorbitor și conștiința altuia. É. Benveniste, la care ne referim din nou, a numit acest proces *intersubiectivitate* și l-a ilustrat prin funcția îndeplinită de categoria timpului în vorbire. Fiindcă actul vorbirii este în mod necesar individual, observă lingvistul francez, temporalitatea lingvistică ar trebui să se realizeze într-un univers intrapersonal al locutorului, ca o experiență iremediabil subiectivă și cu neputință de transmis. Dacă eu povestesc „ceea ce mi s-a întîmplat", trecutul la care mă refer este definit prin raportarea la prezent a actului vorbirii mele. Dar, fiindcă acest act își are originea în mine și fiindcă nimeni altul nu poate să vorbească prin gura mea și nici să vadă cu ochii mei sau să simtă ceea ce simt eu, acest timp se va raporta numai la mine și se va restrînge numai la experiența mea. Se petrece însă ceva neobișnuit, foarte simplu și de o importanță extremă, care desăvîrșește un fapt ce părea din

[1] É. Benveniste, *op. cit.*, în *loc. cit.*, p. 4.

Scanned with OKEN Scanner

punct de vedere logic drept imposibil, și anume, citățm cuvintele autorului: „... temporalitatea care este a mea, cînd îmi ordonează vorbirea, este dintr-o dată acceptată ca a lui de către interlocutorul meu. „Astăzi" pronunțat de mine se convertește în „astăzi" al lui, iar „ieri" al meu devine „ieri" al său. În mod reciproc, cînd el îmi va răspunde, eu însumi, devenit receptor, voi converti temporalitatea sa în temporalitatea mea... Timpul vorbirii nu este încadrat în diviziunile timpului cronologic, nici nu este inclus într-o subiectivitate solipsistă. El funcționează ca un factor de intersubiectivitate, ceea ce îl face omnipersonal din unipersonal cum ar trebui să fie. Doar condiția de intersubiectivitate permite comunicarea lingvistică"[1]. Intersubiectivitatea este, precizăm noi, o condiție esențială a comunicării în general și a celei poetice în special, care postulează identificarea subiectului comunicării cu obiectul ei, fenomen pe care destinatarul enunțului poetic îl reface în sens invers, de la obiect la subiect.

5) Comunicarea este individuală prin trăirea ei intensă și emoțională; pentru a fi receptată de destinatar, ea presupune efortul din partea acestuia de a o acorda pe aceeași lungime de undă pe care a fost emisă. Perceperea mesajului poetic ca stare de conștiință individuală și unică este dată de forma lui de expresie lingvistică, adică de o individualizare stilistică. Tendința principală a limbii artistice constă în această capacitate de individualizare[2]. Ea definește rostul fundamental al limbii, dar tot de aici decurge și dificultatea ei specifică, deoarece, după cum se știe, în vreme ce tendința firească a limbii e spre generalizare și abstractizare, iar cea a limbii literare spre unitate și corectitudine în raport cu norma, arta recomandă, dimpotrivă, ca etapă provizorie, dar ne-

---

[1] É. Benveniste, *op. cit.*, în *loc. cit.*, p. 11.

[2] Vezi Al. Dima, *Citeva procedee fundamentale ale limbii artistice*, în *„Limba română"*, IV, nr. 2, 1953, p. 40.

Scanned with OKEN Scanner

cesară, individualizarea[1]. Important este să reamintim că individualul funcționează în limba artistică sub forma esenței[2]; el pare să rezolve contradicția inerentă a limbajului, semnalată de Hegel, între individual și universal, în sensul că reface procesul de la *existență* la *esență*. În felul acesta o poezie ajunge nu să *semnifice*, ci *să fie (not mean, but be)*, după expresia lui Archibald Mac Leish[3], ceea ce este echivalent în planul creației cu un fapt de viață și de gîndire trăit și perceput de cititor ca unic. Și pentru că această stare de conștiință se opune trăirii obișnuite nu prin faptul că este refuzată spiritului comun, ci fiindcă vorbitorul obișnuit nu găsește mijloacele de a o transpune în forme verbale, percepția conținutului poetic este o percepție *mediată prin limbaj, și anume printr-un limbaj diferențiat*, din care iau naștere valorile stilistice și, în ultimă instanță, stilul. De aceea, limba poetică se deosebește de limba comună nu numai din punct de vedere lexical și gramatical, ci în primul rînd și mai cu seamă prin funcția estetică, specifică celei dintîi, față de funcția de comunicare, generală, a celeilalte. Cunoașterea uneia prin cealaltă lasă neexplicată tocmai esența ei. Constatarea a fost făcută mai demult, de Vendryes, cînd afirma că este o eroare să se confunde limba poetică cu cea contemporană vorbită și să se pretindă cunoașterea uneia prin cealaltă[4].

Este adevărat, scriitorul recurge la limba comună, condiție fără de care nu ar fi înțeles decît de el însuși, iar în acest caz el ar înceta să fie, din punctul de vedere

---

[1] Vezi Al. Dima, *op. cit.*, în *loc. cit.*

[2] Jean Cohen, *Structure du langage poétique*, Paris, Flammarion, 1966, pp. 161—162.

[3] Citat de Toma Pavel, *O cercetare lingvistică a poeziei lui Ion Barbu*, în „Studii și cercetări lingvistice", XVIII, nr. 1, 1967, p. 85 (notă).

[4] J. Vendryes, *La phonologie et la langue poétique*, Paris, 1935.

Scanned with OKEN Scanner

al producției artistice, o ființă socială[1]. Scriitorul discerne însă printre mijloacele fonetice, gramaticale, semantice și prozodice elementele individuale care apar în întrebuințarea sa ca o sinteză nouă, capabilă să dea naștere unei reprezentări traduse printr-o impresie emoțional-estetică.

Este necesar să amintim o restricție în acest sens, pe care o semnalează M. Leroy: receptivitatea operei literare este în funcție de treapta de înțelegere și nivelul sentimentului estetic pe care ea le reclamă, deoarece comunicarea unui grup de indivizi prin același sentiment al fenomenului pretinde din partea acestora o cunoaștere mai mult sau mai puțin aprofundată a mijloacelor de a atinge fenomenul[2]. Este vorba cu alte cuvinte — și de data aceasta — de realizarea unei condiții particulare, care asigură, sau cel puțin face posibilă, receptarea valorilor stilistice individuale ca valori universale. Vrem să spunem că sentimentul estetic care intervine într-un context poetic operează prin el însuși transformarea limbajului dintr-un mijloc al comunicării individuale într-unul care angajează nu numai experiența sufletească a poetului, ci și pe aceea a cititorului. Acesta din urmă „acordă girul" că „sentimentul subiectiv" exprimat în forme proprii corespunde unei modalități de trăire și expresie artistică apte să depășească interesul individual, precum și posibilitățile curente de comunicare. Prin conținutul ei, tradus în formele specifice ale limbajului, opera poetică vizează imprevizibilul, ea determină sentimentul noutății și al surprizei, ca formă a cunoașterii. În aceasta constă nu numai valoarea ei artistică, ci și funcția gnoseologică implicată în actul poetic. Opera poetică este astfel cunoaștere prin prezentare mediată de limbaj, ea este în același timp artă și limbaj[3]. Constatarea nu e totuși nouă;

---

[1] Maurice Leroy, *op. cit.*, în *loc. cit.*, p. 190.

[2] *Ibidem.*

[3] M. Riffaterre, *Încercări de definire lingvistică a stilului*, în *Probleme de stilistică. Culegere de articole*, p. 55.

Scanned with OKEN Scanner

într-o formulare similară o găsim la lingviști mai vechi, printre care am amintit, într-o altă ordine de idei, pe Humboldt. Alături de acesta trebuie menționat Hugo Schuchardt, care afirmase: „Născută din necesitate, limba culminează în artă" *(Aus der Not geboren, gipfelt die Sprache in der Kunst)*[1]. M. Riffaterre atrage atenția că dificultatea constă în a ști de ce natură sînt raporturile care leagă aceste două aspecte ale aceluiași fenomen. Noi înclinăm să credem că peste acest impas se poate trece numai dacă se ține seama de două realități distincte: opera literară ca produs al artei și limbajul artistic ca expresie lingvistică, elemente care fuzionează în mesajul poetic, fapt care reclamă un examen complementar și bilateral pentru a fi integral. Nu aceasta este intenția noastră, căci scopul cercetării prezente este altul, acela de a arăta în ce măsură valorile stilistice ale limbii funcționează ca mijloace determinate ale expresivității poetice, realizate în „stilul individual". Un punct de sprijin de ordin metodologic ne oferă unele din tezele lui I. Fónagy, care pornește de la F. de Saussure, precizînd că multiplicitatea foarte bogată și variată a structurilor poetice se poate reduce la două forme fundamentale: a) modificarea ordinii gramaticale sau transpoziția elementelor constitutive ale frazei pe axa temporală (sau sintagmatică) și b) substituirea sau înlocuirea unei categorii gramaticale prevăzute, prin alta (neprevăzută); de exemplu, înlocuirea singularului prin plural, a unui timp trecut printr-un timp prezent, a unui verb printr-un nume etc., așadar transpoziția elementelor pe axa paradigmei[2].

6) Dificultatea de a distinge concomitent valoarea separată a fiecăruia dintre aceste elemente nu poate fi înlăturată, din punct de vedere metodologic, dacă ținem seama că în creația literar-artistică funcția estetică nu se opune funcției de comunicare și nu o exclude, ci o presupune. Cercetarea ar putea alcătui obiectul a două discipline —

[1] Citatul la Iorgu Iordan, *Lingvistica romanică*..., p. 63.
[2] I. Fónagy, *op. cit.*, în *loc. cit.*, p. 94.

Scanned with OKEN Scanner

estetica și stilistica —, ale căror rezultate ar trebui puse apoi de acord. Dar prin aceasta s-ar izola, mai întîi, două funcții ale limbajului poetic, care se reduc în fond la una, și anume la una *specifică operei literare: cea a comunicării artistice*. Pentru acest motiv faptele înscrise pe axa sintagmatică vor fi examinate împreună cu funcția pe care o dobîndesc ele cînd apar *concomitent* pe axa paradigmatică. Cercetarea noastră urmărește cu precădere nu forma mesajului literar, ci semnificația pe care și-o asumă o formă sau alta în opera literară ca părți ale unui întreg, întrucît expresivitatea ca obiect al stilisticii literare este pentru noi un compartiment al semanticii generale. În această privință ne însușim punctul de vedere al lui E. Buyssens că semantica este baza oricărei discipline lingvistice[1].

De aceea, problema stilului poate fi concepută ca o problemă de semantică, în sensul larg al cuvîntului. Cînd cercetarea se aplică la mijloacele de expresie ale unui scriitor, obținem un tablou complex al varietății căilor de valorificare și actualizare oferite de sursele expresivității potențiale aparținînd limbii naționale. Impresia de *stil* este rezultatul acestei elaborări creatoare prin care ceea ce se dobîndește trebuie raportat la izvoarele care i-au dat naștere și care apar acum într-o imagine limpezită și proprie, alcătuind suportul unui crez sau al unui mesaj artistic.

2. EXPRESIVITATEA POETICĂ PRIVITĂ CA RAPORT DETERMINAT ÎNTRE FORMA EXPRESIEI ȘI FORMA CONȚINUTULUI

1) Termenul *expresivitate* denumește, așadar, una dintre noțiunile esențiale cu care operează stilistica.

Este necesar să facem o precizare, pornind de la interpretarea dată de St. Ullmann conceptului în discuție. Pentru cercetătorul englez expresivitatea cuprinde o seamă de trăsături lingvistice care au o notă comună: ele nu afectează direct sensul comunicării, informația pe care o con-

[1] E. Buyssens, *Problèmes de sémantique*, în *Communications et Rapports* . . ., p. 1.

ține ea. Tot ceea ce transcende latura pur referențială, cognitivă sau de comunicare a limbajului aparține domeniului expresivității: supratonuri emotive, accentuare, ritm, simetrie, eufonie, cît și așa-numitele elemente evocatoare, care situează stilul într-un registru aparte (literar, de conversație, de argou etc.) sau asociat cu mijloace specifice (vechi, neologistice, regionale, profesionale etc.)[1].

Analiza stilistică se poate face la cele trei nivele: fonetic, lexical și sintactic (sau, mai bine spus, gramatical), ca și analiza lingvistică, cu deosebirea că stilistica, afirmă Ullmann, însușindu-și un punct de vedere exprimat de G. Devoto, nu este interesată de faptele de limbă în sine, ci de potențialul lor de expresivitate[2] manifestat la nivelele menționate mai sus.

Distincția pe care o face Ullmann, după Devoto, între faptele de limbă și cele expresive nu este nouă; ea apare la el însă într-o formulare clară. Se pune întrebarea în ce măsură este posibilă izolarea elementelor expresive în cercetarea stilistică, fără a se lua în considerare funcția de comunicare (referențială) a limbii, din care aceste elemente derivă, în care sînt implicate și pe care o completează. Să ne explicăm printr-un exemplu. În propozițiile *ai făcut o treabă bună* și *bună treabă-mi făcuși* există o deosebire de ordin calitativ: prima variantă aparține funcției esențiale, de comunicare, a limbii, cea de-a doua cuprinde și expresia unei atitudini, de reproș, marcată lingvistic prin inversiune, prin folosirea dativului etic și a perfectului simplu. În a doua propoziție se exprimă un aspect particular al aceluiași enunț din prima propoziție, într-o formă care nu *elimină* funcția de bază a limbii, ci este implicată în ea și o întregește. În această variantă a comunicării limba nu încetează de a-și îndeplini funcția ei generală de transmitere a unui mesaj, ci, alături de acesta, se exprimă și un anumit *mod* de a privi ceea ce se comunică, dar care nu se poate manifesta independent de *ceea ce* se comunică. Așadar, chiar cînd studiem elementele expresive ale unei limbi nu ne

[1] St. Ullmann, *op. cit.*, p. 101; cf. și definiția stilului dată de M. Riffaterre, *Criteria for Style Analysis*, în *loc. cit.*, p. 155.
[2] St. Ullmann, *op. cit.*, p. 111; cf. G. Devoto, *Studi di stilistica*, pp. 23 și 45.

putem limita la relevarea lor, desprinzîndu-le de funcţia esenţială a limbii, prin care ele se exprimă ca valori inerente ale comunicării stilistice, şi nu ca realităţi separate. De fapt, treapta cea mai înaltă de realizare a expresivităţii este aceea în care factorul expresiv se confundă şi se identifică oarecum cu valorile semantice ale cuvîntului, alcătuind o fuziune în care distincţia dintre expresiv şi noţional nu mai e posibilă sau nu este percepută ca aparţinînd la două funcţii diferite ale limbii.

2) Sfera noţiunii de expresivitate cuprinde însă fapte diferite prin natura lor. Unii lingvişti au asociat-o cu noţiunea de afectiv, cum a procedat Bally şi la noi acad. Iorgu Iordan. Propriu-zis expresive prin ele însele sînt cuvintele şi formaţiile onomatopeice, ca, de exemplu, *cucu, trosc, a picura, a vîjîi* etc. Este vorba în acest caz de o expresivitate inerentă[1], aparţinînd unor anumite elemente ale lexicului, pentru care nu există în general sinonime echivalente. Tot aici intră formaţiile derivate care-şi au un echivalent sinonimic neutru, de exemplu: *copilaş-copil, frumuşel-frumos* etc.

Pentru alţi specialişti — şi aceştia sînt cei mai numeroşi — expresivitatea este acel mod de exprimare care serveşte la comunicarea mai nuanţată a oricărui conţinut, afectiv, emoţional sau volitiv[2]. Aceasta înseamnă a atribui conceptului de expresivitate facultatea de a contribui la realizarea unui plus de cunoaştere, adică de sporire a cantităţii de informaţie, colorată sau nu de subiectivitatea vorbitorului. Astfel, expresia metaforică *limbă ascuţită* este mai expresivă decît *rău (bun) de gură*, pentru că introduce un element concret cu care este asociată însuşirea desemnată. Tot astfel, *cuceririle ştiinţei*, faţă de *realizările*

---

[1] Termenul aparţine lui Jaroslav Zima, care, în lucrarea *Expresivita slova v současné češtině (Expresivitatea cuvîntului în ceha contemporană)*, Praga, 1961, clasifică expresivitatea lexicală în *inerentă, aderentă* (care se manifestă prin modificarea semnificaţiei neutre a cuvîntului într-un anumit context) şi *contextuală*, care depăşeşte domeniul lexicologiei, intrînd în acela al stilisticii. În acest caz, cuvîntul care este împrumutat dintr-un limbaj îşi dobîndeşte expresivitatea numai în context, fără a-şi schimba sensul.

[2] Elena Slave, *Expresiv şi afectiv*, în *Probleme de lingvistică generală*, II, Bucureşti, Editura Academiei, 1960, pp. 67—76.

Scanned with OKEN Scanner

științei, căci termenul împrumutat din limbajul militar cuprinde o nuanță semantică în plus, aceea de „luptă și biruință", pe lîngă sensul general al noțiunii de *realizare*.

Pentru alți lingviști, expresivitatea nu este altceva decît „un mod de a sugera conlocutorului cum trebuie să înțeleagă lucrurile pe care i le comunicăm, ce sens trebuie să dea el elementelor de limbă"[1].

Expresiv mai este sinonim pentru unii stilisticieni, ca și pentru criticii literari, cu estetic. În acest vers de Lucian Blaga:

„Dar pe liman ce bine-i
Să stăm în *necuvînt*"
(Ulise)

derivatul *necuvînt*, creat de poet pentru „tăcere", este expresiv prin noutatea lui și estetic prin impresia emoțional-artistică pe care o produce. Valoarea estetică a unui cuvînt, a unei construcții etc. trebuie raportată la efectele de natură sugestivă care însoțesc ideea și sprijină o reprezentare nouă, cuprinsă în comunicare și transmisă sub forma imaginii — posibilitățile expresive ale limbii fiind valorificate estetic în limbajul poetic.

Într-un sens larg, noțiunea de expresivitate este folosită și în accepția de stil. Este o confuzie ce se explică prin faptul că elementele expresive ale limbajului intră în preocupările stilisticii. Totuși o deosebire trebuie făcută. Termenul *expresiv* are o sferă mai largă, alcătuită din trăsăturile lingvistice subiacente, virtuale sau manifestate în cadrul tuturor compartimentelor limbii, de al cărei sistem sînt dependente. Stilul este realizarea individuală a unora dintre aceste valori latente, subordonate unui sens determinat și unitar, acela al unei întregi comunicări sau al operei propriu-zise. Expresivitatea este, în linii generale, o trăsătură particulară, prezentă sau nu în comunicarea uzuală, stilul — o formă complexă și organizată de realizare a unui anumit mod de a privi și de a reflecta realitatea prin mijlocirea unui limbaj expresiv. Cînd poporul a creat expresiile *a se da la (pe) brazdă*, *a (i)*

[1] I. Coteanu, *Locul stilului artistic în limba literară*, în „Limba română", X, nr. 2, 1961, p. 145.

Scanned with OKEN Scanner

se scurge ochii, a-şi lua inima-n dinţi, a veni de-acasă etc. el s-a folosit de procedee expresive, produse ale emoţiei şi ale imaginaţiei, pentru a exprima noţiunile de „a se deprinde", „a dori", „a se îmbărbăta", „a înţelege". Dacă astfel de expresii apar des în limba unui vorbitor sau scriitor, vom caracteriza felul său de a se exprima prin atributul de stil popular sau popularizant, ca trăsătură individuală care-l diferenţiază prin limbaj de alte modalităţi de exprimare. Sînt considerate, în sfîrşit, ca beneficiind de calitatea de expresivitate aşa-numitele figuri de stil şi, în general, toate procedeele artistice ale limbii poetice. În acest caz expresivitatea se confundă cu suma mijloacelor de expresie ale limbii poetice.

Chiar dacă folosim termenul *expresiv* în locul aceluia de *stilistic*, este necesar să ţinem seama de ceea ce îi uneşte şi mai ales de ceea ce îi separă.

Dintre multiplele sensuri atribuite termenului de *expresivitate*, care trebuie considerat mai corespunzător realităţii ? Sau, cu alte cuvinte, care dintre acestea ne interesează din punctul de vedere al cercetării stilistice ?

Vom spune mai întîi că elementele afective sînt una din cauzele care determină expresivitatea limbajului[1]. Dar sfera noţiunii de expresiv este mai largă, chiar din punctul de vedere al conţinutului ei psihologic, decît aceea pe care o considera Bally cînd avea în vedere numai conţinutul emoţional al limbii vorbite. Expresivitatea, înţeleasă ca manifestare a reacţiilor emotive, generatoare de fapte stilistice, restrînge sfera noţiunii la un singur aspect al comunicării, prezent astfel mai cu seamă în limbajul familiar şi cel popular. Ea este condiţionată de mijloacele de exprimare apte să dea naştere unor reprezentări legate de zona concretă a sensibilităţii şi a percepţiilor. Între *mîhnit* şi *parcă-i tot ninge şi-i plouă* deosebirea este de la abstracţie, ca formă generalizată de cunoaştere, la imaginea ei materială şi particularizată. Se manifestă aici ceea

[1] Cf. Henri Jacquier, *Réflexions sur le domaine de la stylistique*, în *loc. cit.*, p. 98.

Scanned with OKEN Scanner

ce A. Meillet a numit efortul vorbitorului de a evita caracterul nematerial al cuvîntului[1].

Cît despre expresivitatea onomatopeică, ea este o formă primară de comunicare a impresiilor noastre despre lumea din jur, un mijloc situat pe treapta de jos a limbajului ca sistem de semne, deoarece onomatopeea substituie noțiunii corespondentul ei senzorial de natură acustică. Ea produce o sugestie prin sunet, nu prin sens. Așadar, funcția expresivă a onomatopeelor nu poate interesa studiul stilului decît într-unul din sectoarele lui periferice.

Teza potrivit căreia elementele expresive aduc un plus de cunoaștere trebuie reținută, întrucît ea atribuie factorului expresiv o funcție gnoseologică, deși în mod obișnuit i se conferă acesteia doar calitatea de element accesoriu, al cărui merit este de a crea reprezentărilor un cadru plastic, de natură psihologică. Expresivitatea poetică depășește însă aceste forme de manifestare atît sub aspectul mijloacelor, cît și sub acela al funcției pe care ea și-o asumă în opera literară.

3) În ce constă specificul ei, vom căuta să arătăm în cele ce urmează, reamintind că semnul lingvistic este alcătuit din două laturi: din complexul sonor, numit de F. de Saussure *semnificant,* iar de Hjelmslev *expresie,* și din ceea ce se comunică cu ajutorul lui (ideea, sensul), adică *semnificatul,* în terminologia lui F. de Saussure, sau *conținutul,* în termenii lui Hjelmslev. Cele două laturi ale semnului lingvistic se subdivid, la rîndul lor, după Hjelmslev, în *formă* și *substanță.* Substanța expresiei o formează materia sonoră a limbii, iar organizarea fonologică a acestei substanțe alcătuiește forma expresiei, care e proprie fiecărei limbi. Pe de altă parte, ceea ce se comunică (ideea, sensul) constituie substanța conținutului, o realitate mentală și ontologică a cărei organizare lingvistică a fost numită forma conținutului. Dar sensul ca substanță a conținutului și materia sonoră ca substanță e expresiei nu fac parte, pentru Hjelmslev, din obiectul de studiu al lingvisticii. Numai *forma* (prin care lingvistul

[1] A. Meillet, *Linguistique historique et linguistique générale,* II, 1936, p. 138, citatul la Al. Graur, *Studii de lingvistică generală,* București, Editura Academiei, 1960, p. 182.

Scanned with OKEN Scanner

danez înțelege funcția sau funcțiile limbii) intră în preocupările sale. Sunetele nu sînt pentru el decît un material necesar formei; în același timp forma este independentă de sens, raportul ei cu sensul fiind arbitrar[1].

Această teorie care reduce limba la o formă pură, eliminînd substanța ei sonoră și semnificația, adică întreaga ei realitate materială și ideală, nu poate fi acceptată. A concepe limba ca un sistem abstract de funcții și de relații, o formă existînd prin sine și pentru sine, înseamnă a elabora o construcție algebrică din care dispare viața, psihologia, cultura și istoria celor care au creat-o și care o vorbesc[2].

Vom reține totuși din teoria lui Hjelmslev că forma conținutului și forma expresiei se găsesc într-o relație de solidaritate, dar vom adăuga că acest raport presupune prezența obligatorie a substanței: materia sonoră și sensul. Rolul formei este numai de a *modela* substanța, căci forma nu poate fi decît forma *cuiva*, a unei substanțe sau a unei realități materiale sau ideale, în cazul limbii a unei realități materiale și totodată ideale. În afară de aceasta, substanța ideală avînd nu numai o existență mentală, pur intelectuală, ci și una ontologică, este o realitate *despre ceva*, iar acest *ceva* este însăși existența, pe care o cunoaștem, care se reflectă în mintea noastră prin concepte, idei, corespunzătoare sensurilor cuprinse în cuvînt[3].

---

[1] Vezi L. Hjelmslev, *Preliminarii la o teorie a limbii*, traducere din limba engleză, București, Centrul de cercetări fonetice și dialectale, 1967, pp. 90—119.

[2] Cf. Al. Rosetti, *Despre glosematica lui Hjelmslev*, în „Limba română", XIII, nr. 6, 1964, pp. 543—551.

[3] Concepția lui Hjelmslev despre relațiile dintre unitățile semnului lingvistic nu trebuie înțeleasă totuși în mod unilateral și simplist. Este cunoscută comparația lingvistului danez, pentru care semnul e ca un fel de Ianus, care privește și acționează în două direcții: „în afară", adică spre substanța expresiei, și „înăuntru", adică spre substanța conținutului (vezi *Preliminarii...*, p. 58). O analiză subtilă și clară a noțiunilor glosematicii — substanță și formă — găsim la A. J. Greimas: „Această ultimă noțiune — substanța conținutului — cere să fie întrucîtva precizată. Se va înțelege (...) că substanța nu poate fi sesizată altfel decît cu ajutorul unei lexicalizări, care se situează cu necesitate în interiorul universului semnificant. *Substanța conținutului nu trebuie privită așadar ca o realitate extralingvistică,*

Așadar, cînd spunem despre cuvînt că este alcătuit din două laturi, expresie și conținut, solidare între ele prin forma ce le unifică, trebuie să precizăm de îndată că *forma* reprezintă organizarea implicită a substanței sonore și a celei semantice, fără de care forma nu-și justifică existența. Acest raport *necesar* între formă și substanță își găsește în exprimarea poetică realizarea lui deplină ca semn revelatoriu al ideii poetice[1]. Într-un vers din Eminescu, de pildă: „Stele rare din tărie cad ca picuri de argint" *(Călin)*, avem sentimentul că raportul s-a înfăptuit sub forma unui *acord*, iar impresia estetică nu este decît efectul acestui sentiment.

4) Prin urmare, *expresivitatea poetică va fi pentru noi nu numai facultatea limbajului de a spori forța de comunicare a cuvîntului, ci însăși această forță realizată în actul armonios al „potrivirii" celor două laturi ale cuvîntului, care fac posibilă reprezentarea profundă și revelatorie a ideii ca imagine, în formele gîndite de autor.* Expresivitatea este deci fundamentată gnoseologic, aceasta fiind rațiunea ei de a fi, și prin aceasta și estetic. „Frumosul este înnobilarea adevărului" scria criticul englez W. H. Pater[2]. Este vorba, desigur, de un adevăr trăit cu intensitatea unei emoții. În limba artistică expresivitatea se poate servi sau nu de mijloacele figurate și de celelalte procedee ale artei poetice; esențialul stă însă în capacita-

---

psihică sau fizică, ci ca manifestarea lingvistică a conținutului situată la un alt nivel decît forma" (subl. ns., *Sémantique structurale*, Paris, Larousse, 1966, p. 26).

Greimas conchide că opoziția dintre formă și substanță se situează în întregime înăuntrul analizei conținutului, forma fiind „tot atît de semnificantă ca și substanța, și e de mirare — observă el — că această formulare a lui Hjelmslev nu s-a putut bucura pînă acum de atenția pe care o merită" *(ibidem)*.

[1] Ne-am însușit parțial punctul de vedere al lui Jean Cohen, care, plecînd de la concepția lui Hjelmslev, opune proza poeziei, originea deosebirilor dintre limbajul prozei și cel al poeziei fiind căutată în forma mesajului, nu în substanța lui *(Structure du langage poétique*, p. 29 și urm.). Noi credem, așa cum arătam mai sus, că forma trebuie luată în considerare numai ca element al unei unități dialectice, adică în raport cu substanța.

[2] *Despre stil*, în culegerea Pater, Chesterton, Eliot, *Eseuri literare*, București, E.S.P.L.A., 1966, p. 88.

tea ei intrinsecă de a fi o modalitate de cunoaștere și trăire, prin reducerea pînă la identificare a „distanței" dintre concept și complexul sonor, fuzionate ambele în mijloace de reprezentare semantică și emoțională, cu semnificațiile gîndite și simțite astfel de autor și receptate ca atare de destinatar. „Un termen corect, observă același eseist englez, își dobîndește frumusețea sa esențială atunci cînd devine, într-un fel, ceea ce înseamnă, asemenea cuvintelor onomatopeice"[1]. Numai în acest sens putem vorbi despre expresivitate ca formă de realizare a stilului, dacă prin stil vrem să înțelegem acordul real dintre individualitatea unui vorbitor sau scriitor și mijloacele de expresie de care se servește el pentru a o întrupa în cuvinte. Eminescu a dat o formulare lapidară acestui principiu cînd se întreba: „Unde vei găsi cuvîntul ce exprimă adevărul" ? Iar Caragiale definea stilul „Acea dibăcie de a-ți strecura cu o potrivită mișcare în mersul preludiului etern potrivita ta invenție melodică de cîteva tacte, acea virtuozitate este ceea ce numim stilul" *(Cîteva păreri)*. Pentru dramaturgul român, stilul potrivit, singurul stil pe care-l recunoștea, însemna aptitudinea scriitorului de a se conforma prin limbaj, de a fi constrîns să se conformeze, din punct de vedere semantic, suveranității ideii prin forma adecvată care să pună în lumină adevărul. Că acest proces al fuziunii dintre conținut și expresie nu trebuie înțeles într-un mod simplist și că prin el se asigură impresia de adevăr trăit al comunicării ne-o spune Flaubert: „Ideea poetică, scrie prozatorul francez, pretinde cuvinte și gruparea lor ... Nu ești stăpîn pe gîndire decît atunci cînd ești stăpîn desăvîrșit pe formă". Dar forma nu e numai expresie, ci și substanță, materie sonoră a limbii. De aceea un poet ca Lucian Blaga afirmă cu dreptate: „... pentru poeți, mai mult decît pentru alți oameni, însuși corpul sonor al cuvîntului este privit și ca substanță, iar nu numai ca formă".

Evident că acordul perfect, semantic și fonetic, nu este singura condiție care dă naștere expresivității, în sensul discutat de noi pînă acum. Numeroși alți factori de natură lingvistică și prozodică i se alătură: sintaxa, ritmul etc.,

[1] *Despre stil*, în *loc. cit.*, p. 96.

Scanned with OKEN Scanner

dar toate acestea sînt doar elemente care colaborează la realizarea impresiei de expresivitate unitară, înțeleasă nu ca un atribut al comunicării, ci ca element intern, ca formă desăvîrșită de manifestare a ideii sau a viziunii artistice. Aminteam altă dată că grecii au numit acest principiu *prépon*, potrivirea, armonizarea, adaptarea expresiei la conținut. Lingvistica nouă a găsit explicații mai apropiate de realitatea faptelor, atunci cînd a avut în vedere relațiile interdependente ale semnului lingvistic. Unitatea acestor raporturi se realizează într-o sinteză superioară în limba poetică, aceasta constituindu-se, la rîndul ei — prin întrebuințarea dată mijloacelor de expresie de către scriitor, potrivit genului creației, precum și scopului estetic — în *stiluri individuale*.

I. Coteanu observă, pe bună dreptate, că expresivitatea nu rezidă nici în semnificația semnului, nici în sunete, ci fie în afara semnului, fie în raportul de solidaritate, în forma lui[1]. Vom face doar precizarea că raportul de solidaritate se stabilește între forma expresiei și forma conținutului, acest raport fiind pus, totodată, în relație cu realitatea extralingvistică, înțeleasă ca substanță, determinată ontologic, a gîndirii umane. Avem a face așadar cu un raport de dublă dependență care explică specificul și complexitatea fenomenului numit expresivitate: pe de o parte o relație între două forme ale elementelor semnului lingvistic (expresie și conținut), pe de altă parte — și concomitent — o relație între această unitate constituită și realitatea desemnată prin ea. Natura expresivității raportată de I. Coteanu la factori disjunctivi, noi înclinăm s-o considerăm ca fiind determinată de factori corelativi; prin aceasta se explică mai bine, credem noi, condiția stilului *ca modalitate de comunicare expresivă a unui conținut de gîndire*, perceput ca atare de destinatar. Analiza unor fapte gramaticale sub aspectul funcției lor expresive în opera literară ne va convinge, sperăm, de acest lucru.

---

[1] I. Coteanu, *Considerații asupra structurii stilistice a limbii*, în *Probleme de lingvistică generală*, p. 81.

3. RAPORTURILE DINTRE NORMĂ, ALEGERE ŞI EXPRESIVITATEA POETICĂ

1) Vom porni de la aserţiunea că principiile invocate în legătură cu factorii care explică valorile expresive ale limbajului artistic ca valori stilistice trebuie supuse unei revizuiri. Care sînt aceste principii? Cel dintîi ce se cuvine amintit pentru că este şi cel mai vechi, întrucît datează de la Aristotel, este acela *al abaterilor, al devierilor* de la normă. Fără să-l formuleze astfel, Aristotel a avut în vedere acest criteriu, pe care l-a socotit esenţial în definirea specificului limbii poetice sau, cu un termen mai cuprinzător, al limbii artistice. Cuvintele unei limbi pot fi, după Aristotel, comune şi diferite de uzul general[1]. Printre acestea din urmă el include regionalismele, metaforele, podoabele şi în general toate mijloacele de expresie care se abat de la exprimarea obişnuită. Limba poetică va trebui să fie un amestec din toate aceste elemente. Claritatea, însuşire fundamentală a exprimării, inclusiv în limba poetică, este asigurată de întrebuinţarea fondului uzual, comun al limbii. Dar opera literară în care s-ar folosi numai asemenea mijloace ar cădea în banalitate: or, caracteristica limbii poetice constă, în afară de claritate, şi în evitarea expresiei banale: „Darul cel mai de preţ al exprimării poetice este să fie limpede, fără să cadă în comun", observă Aristotel. Afirmaţia are o valoare generală şi actuală, deoarece claritatea şi forma îngrijită sînt condiţii organice ale „stilului" oricărei expuneri sau lucrări, indiferent de caracterul lor. Pe de altă parte, ne spune Aristotel, faptul de a te exprima altfel decît în vorbirea comună, întrebuinţînd cuvinte diferite de cele uzuale, are darul de a înlătura banalitatea. În acelaşi timp, întrucît se păstrează şi fondul general al limbii, claritatea nu este periclitată. *Aristotel distinge aşadar în limba poetică cuvinte care aparţin limbajului poetic, pentru motivul că acestea se opun exprimării uzuale.* Stagiritul dă exemple de exprimare poetică datorită întrebuinţării unor cuvinte rare sau unor

[1] Vezi Aristotel, *Poetica*, studiu introductiv, traducere şi comentarii de D. M. Pippidi, Bucureşti, Editura Academiei R.S.R., 1965, cap. XXI.

Scanned with OKEN Scanner

inversiuni neobișnuite în limba greacă uzuală și care dobîndesc prin aceasta calitatea de expresie poetică originală. Un cuvînt poate fi în același timp comun și dialectal, dar nu pentru același vorbitor, precizează Aristotel. Astfel *sigynon* „lance", din dialectul cipriot, este pentru vorbitorii acestui dialect un cuvînt comun, nu însă și pentru scriitorii atenieni, care folosesc dialectul (literar) din Atena. Sau, ca să luăm un exemplu din limba română, *bineţe* din *a da bineţe* este un cuvînt aparţinînd lexicului regional, și care se opune termenului comun *(a da) bună ziua* sau celui literar *a saluta* și devine expresiv în limba literaturii, datorită caracterului său mai puţin uzual, mai puţin banal, deși el nu are această însușire în vorbirea regională a ţăranilor ardeleni. Această caracteristică a limbii poetice, constînd, după Aristotel, în evitarea expresiei obișnuite, șterse, sub aspect stilistic, este una dintre distincţiile importante pe care le-a făcut el între cele două variante ale limbii — cea uzuală (comună) și cea poetică.

Din aceste consideraţii ale Stagiritului au fost reţinute elementele care justifică o metodă, aceea de a se porni de la un raport între doi termeni pentru a stabili deosebirea care-i separă și pentru a se ajunge astfel la ceea ce alcătuiește esenţa unuia sau a altuia. Fără a merge cu analiza pînă la capătul distincţiilor pe care le face, Aristotel introduce de fapt un criteriu care nu este exclusiv lingvistic și formal, și anume acela al noutăţii expresiei, al puterii ei de evocare, rezultată dintr-o opoziţie, dar care rezidă nu în fenomenul opoziţiei ca atare, ci în valorile pe care expresia în cauză le-a dobîndit pe această cale. Funcţia limbii poetice se caracterizează prin ceea ce aduce nou ea — iar acesta este un criteriu estetic și ţine de valorile pozitive ale comunicării — și nu prin ceea ce nu este ea. Teza lui Aristotel poate fi formulată în termenii folosiţi de un cercetător român, după care caracteristica esenţială a limbajului poetic este fuga de banalitate[1]. Fuga de banalitate în expresie este egală cu evitarea locului comun, a termenului uzual, deci cu supunerea la o condiţie particulară care nu se întemeiază pe necesitatea obiectivă a comunicării,

[1] G. Ivănescu, *Limba poetică românească*, în *loc. cit.*, pp. 203—207.

ci pe una subiectivă, însă devenită obiectivă prin determinarea ei *estetică*.

2) Principiul că stilul reprezintă *o abatere, o deviere*, prin care limba poetică se opune normei lingvistice, a fost formulat de Ch. Bruneau și preluat de la acesta de P. Valéry[1]. Definiția stilului drept abatere *(écart)* este făcută în termeni negativi, adică aflăm din ea ce *nu* este stilul și nu ce *este* el. În felul acesta s-a putut vorbi la un moment dat de stil ca *anomalie*, pornindu-se de la ceea ce este dat din punct de vedere lingvistic în sistemul limbii și sugerîndu-se, deci, o realitate care contrazice sistemul, prin faptul că se înscrie într-o altă sferă de fapte, în domenii diferite ale cercetării. Pornind de la concepția că limbajul poetic este o structură ce se opune limbii prozei, că este antiproză, stilisticianul francez Jean Cohen admite că stilul este o deviere, o violare a codului, ba chiar *„une faute"*, cu rezerva -- care este de fapt esențială și subminează, credem noi, principiul însuși —, formulată astfel: „Credem că, într-adevăr, nu e de ajuns să violezi codul pentru a scrie un poem. Stilul este o greșeală, dar nu orice greșeală este și stil, iar eroarea suprarealismului a constat în faptul că a crezut uneori în acest lucru"[2].

De curînd, criteriul abaterilor de la normă în poezie a fost reluat, în contextul larg al preocupărilor stilisticii actuale, de către Solomon Marcus[3]. Cercetătorul român vede în acest criteriu al abaterilor factorul esențial spre care converg direct sau indirect toate celelalte explicații ce s-au dat ori s-ar putea da în materie de limbaj poetic. „Cea mai obișnuită reprezentare aproximativă a limbajului poetic este aceea a abaterilor de la normă. Deși insuficiența acestei reprezentări a fost deseori relevată în ultima vreme, teoriile propuse în loc n-au făcut decît să introducă -- cum s-ar spune, pe ușa din dos — tot abaterile de la normă"[4].

---

[1] Vezi St. Ullmann, *op. cit.*, p. 154.
[2] Jean Cohen, *op. cit.*, p. 201.
[3] Vezi Solomon Marcus, *Preliminarii ale poeticii matematice*, în „Viața românească", nr. 9, 1967, p. 142 și urm.
[4] *Ibidem*, p. 142; vezi și studiul aceluiași autor *Langage scientifique, structures rythmiques, langage lyrique*, în „Cahiers de

Constatarea corespunde realității și este cea dintîi care reține atenția atunci cînd se examinează aspectul formal al limbajului poetic. Este important să aflăm dacă explicația este suficientă pentru a găsi răspuns la întrebarea: de ce reprezintă limba poetică un sistem de abateri? — fapt care ne-ar obliga să definim funcția ei, realizată printr-o anumită structură, și nu exclusiv forma sub care apare reprezentarea ei. E ca și cum la întrebarea: „De ce sînt galbene frunzele copacilor?“ am răspunde: „Fiindcă nu sînt verzi“. Este și aceasta o explicație, însă unilaterală și exterioară, căci ea nu atinge esența fenomenului perceput prin forma lui, ci forma prin care o percepem, opusă altei forme. Nu cumva forma „verde“ ia naștere datorită unei structuri organizate special pentru a îndeplini o funcție, aceea a vieții care face să circule sevele printr-un organism viu?

Natural că, mergînd prea departe cu această analogie, riscăm să confundăm două categorii de fapte a căror natură e diferită, fie și pentru motivul că raportul de opoziție în natură nu se identifică cu ceea ce conștiința noastră stabilește ca „existent“ sub această formă în domeniul limbajului[1]. Se pune însă întrebarea următoare: dacă esența unei comunicări artistice, materializată în formele limbajului poetic, nu se dizolvă, prin recunoașterea stilului

---

linguistique théorique et appliquée“, V, 1968, pp. 127—157. Despre ineficiența unei metodologii stilistice întemeiate pe criteriul devierilor de la normă, vezi și M. Riffaterre, *Criteria for Style Analysis*, în *loc. cit.*, p. 167, *passim*.

[1] Este interesantă din acest punct de vedere obiecția adusă structuralismului lingvistic de un filozof, și anume J. P. Sartre. „Lingvistul, scrie filozoful francez, ia ca obiect de studiu o structură constituită cînd totalitatea apare ca obiect fără om; o rețea de opoziții în care fiecare element se definește prin altul, unde nu există un capăt, ci numai raporturi, diferențe. Dar acest ceva în afara omului este în același timp materie lucrată de om, purtînd amprenta omului. Nu vei găsi în natură asemenea opoziții ca acelea pe care le descrie lingvistul. Natura nu cunoaște decît independența forțelor. Elementele naturale sînt legate unele de altele, lucrează unele asupra celorlalte... Fiecare element al sistemului trimite la un tot, dar acest tot este mort dacă cineva nu și-l însușește și nu-l face să funcționeze“ (vezi interviul publicat în „Arc“ și reprodus în „Secolul 20“, nr. 5, 1967, p. 84).

Scanned with OKEN Scanner

ca abatere, într-un concept negativ, adică în altceva decît expresia organizată în vederea exprimării unui anumit conținut al gîndirii artistului. Cu alte cuvinte, caracterul individual și „concret" al limbajului poetic continuă să rămînă o formă a negației limbii comune și a celei normate, și *nimic altceva* în afară de aceasta?

Teza care definește stilul drept rezultatul unei alegeri a avut în concepția stilisticii clasice numeroși adepți, cu deosebiri de amănunt de la unul la altul. Principiul alegerii apare reformulat de stilistica structuralistă și pus în relație cu metodele de cercetare a științelor exacte. O mențiune a definițiilor clasice ale stilului privit ca efectul unei alegeri ne-o dă J. Marouzeau. Lingvistul francez constată că teoreticienii par să fie azi [acum două-trei decenii] aproape de acord în această privință. El citează pe E. Herzog, pentru care „termenul stil servește pentru a desemna atitudinea pe care o ia scriitorul față de materialul pe care i-l aduce viața", definiție completată de Marouzeau astfel: „să spunem mai degrabă: atitudinea pe care o ia cel ce se folosește de limbă, scriind sau vorbind, față de materialul pe care limba i-l furnizează"[1]. De unde rezultă că noțiunea de stil este aplicată atît comunicării uzuale, cît și celei artistice. L. Spitzer înțelege prin stil „punerea în acțiune" *(la mise en oeuvre)* metodică a elementelor furnizate de limbă; această punere în valoare comportă — pentru G. von der Gabelentz — „o preferință acordată unora sau altora dintre mijloacele de expresie". J. Marouzeau atrage atenția că acest criteriu al alegerii nu este absolut și că el are ca limită în primul rînd corectitudinea gramaticală. „Greșeala proscrisă de gramatica normativă sau de uz marchează punctul în care alegerea încetează de a fi facultativă"[2]. Pe de altă parte, atrage atenția același autor, facultatea de alegere este limitată, între altele, și de obligația de a se reproduce un sens dat: din momentul în care expresia selectată nu răspunde exact ideii ce trebuie exprimată, nu

---

[1] J. Marouzeau, *Précis...*, pp. 10—11; cf. și discuția conceptului de stil la B. Malmberg, *Les nouvelles tendances de la linguistique*, p. 316 și urm.

[2] *Ibidem*, p. 11.

Scanned with OKEN Scanner

mai este vorba nici de limbă şi nici de stil, iar lingvistica îşi pierde drepturile. Între *parler* şi *palabrer*, de exemplu, nu există alegere liberă; substituirea este posibilă, fapt ce poate interesa stilul, dar pe un plan secundar, fiindcă în acest caz am exprimat o altă noţiune[1]. Lingvistul francez atenuează în cele din urmă caracterul prea tranşant al acestor afirmaţii, cînd adaugă: „În realitate, cele două restricţii care au fost enunţate acum nu acţionează chiar aşa cum s-ar putea crede. Mai întîi, limita dincolo de care ajungem la greşeală este destul de neprecisă; există în toate limbile şi pentru toate formele de limbaj o zonă de ezitare în care uzul nu este fixat în mod riguros; există un domeniu al facultativului, care este tocmai acela al schimbării, al reînnoirii, teren închis în care se duce lupta între tot felul de influenţe, pînă în clipa cînd una din ele ieşind triumfătoare, diferitele moduri de expresie intrate în concurenţă se îndreaptă unul spre domeniul gramaticii normative, celelalte spre acela al incorectitudinii"[2].

După cum se vede, J. Marouzeau porneşte de la posibilităţile variate de expresie ale aceleiaşi noţiuni într-o anumită limbă şi ajunge în fond tot la principiul abaterilor, al „incorectitudinii", pe care însă nu-l sancţionează, dacă faptele selectate nu contrazic intenţia gîndirii exprimate.

Alţi stilisticieni contemporani admit acelaşi principiu, cu unele precizări de amănunt. Astfel, M. Cressot face să depindă selectarea stilistică de convenienţele sociale şi mai ales de posibilităţile gramaticale[3]. P. Guiraud admite că efectele de stil reclamă existenţa variantelor stilistice, susceptibile să exprime acelaşi concept, de unde rezultă *o alegere* şi o specializare, din care forma cîştigă în efecte de evocare[4]. Tot astfel, G. Devoto se referă în repetate rînduri la elementele selectate *(le scelte stilistische)* ale stilului, întrucît stilistica, cum aminteam într-o altă or-

---

[1] J. Marouzeau, *op. cit.*, p. 10.

[2] *Ibidem.*

[3] M. Cressot, *Le style et ses techniques*, Paris, P.U.F., 1963, p. 2.

[4] Pierre Guiraud, *La stylistique*, p. 65; cf. şi p. 93.

dine de idei, este pentru lingvistul italian un domeniu al limbii individuale, iar stilul un raport, și anume *„il rapporto fra l'individuo creatore e la società in cui parla"*[1]. În sfîrșit, St. Ullmann ne asigură că „cine spune stil spune *alegere*"[2], aceasta fiind condiționată de resursele expresive ale limbajului, precum și de numărul și natura variantelor reclamate de o anumită situație[3]. Toate aceste afirmații sînt adevărate, dar prezintă un neajuns: ele reduc, într-un fel sau altul, semnificația stilului la un singur aspect, adică o fac să depindă de un singur criteriu, și acela exterior, anume ***preferința*** pentru o anumită variantă a comunicării. Or, expresivitatea, ca trăsătură distinctivă și fundamentală a stilului, nu înseamnă *opțiunea* pentru anumite forme în general, ci în primul rînd *adaptarea* acestora la un anumit conținut sau, cum spuneam mai sus, la o anumită formă a conținutului. Problema expresivității se deplasează deci pe alt plan, ea devine o problemă de substanță a comunicării, realizată într-o formă a expresiei cerută sau impusă de ceea ce se comunică, și nu numai una de expresie selectată dintr-o serie de variante.

Putem vorbi, în cazul versului din Eminescu, „Stele rare din tărie cad ca picuri de argint" de alegere în materie de stil? Răspunsul cel mai prudent este: și da și nu. Da, în măsura în care scriitorul are la îndemînă una sau mai multe variante puse la dispoziție de resursele limbii, între acestea și forma veche ***tărie***, din limbajul biblic. Nu, în măsura în care conținutul comunicării se constituie într-o expresie cerută de intenția sau substanța artistică, structurată printr-o formă adecvată acestei substanțe, ceea ce impune o *inovare* stilistică. De aici rezultă că selectarea stilistică este numai aspectul exterior și formal al problemei. Cuvîntul ce exprimă adevărul era pentru Eminescu cuvîntul ***unic*** prin care se putea comunica un sentiment ***unic***.

---

[1] G. Devoto, *Nuovi studi di stilistica*, p. 15.

[2] St. Ullmann, *Précis de sémantique française*, troisième édition, Berne, 1965, p. 45.

[3] *Ibidem*, p. 140.

Scanned with OKEN Scanner

Ne credem îndreptăţiţi să afirmăm că expresivitatea ca trăsătură esenţială a limbii poetice şi prin aceasta a stilului depinde doar *aparent* sau parţial de alegerea mijloacelor lingvistice puse la dispoziţie de variantele expresive ale unei limbi: ea depinde în primul rînd şi direct de semnificaţia proprie, nouă şi creatoare conferită unora dintre aceste mijloace sau posibilităţi de către autorul comunicării, în virtutea unei *intenţii* traduse într-o formă anumită a materialului sonor, care o poate cuprinde şi care este determinată de această intenţie. Gradul de expresivitate în limbajul poetic este dat de treapta pe care se realizează reprezentările noastre, ca imagini vii şi „adevărate", care ne dau impresia realităţii gîndite de autor, nu ca procese generale şi intelectuale, ci ca reprezentări intuitive şi emoţionale.

Dacă pornim de la observaţia lui Ullmann că „cine spune stil spune alegere", putem duce mai departe raţionamentul adăugînd: cine spune alegere spune libertate de alegere. Lăsăm la o parte limitele de natură lingvistică ale alegerii, adică existenţa unor variante expresive care să dea posibilitatea opţiunii pentru una sau alta dintre ele. Aceasta nu reprezintă o condiţie esenţială şi necesară a stilului. Dacă într-un vers ca acesta din Eminescu: „Stelele nasc umezi pe bolta senină" putem admite că formele *nasc*, faţă de „se nasc", şi ***umezi***, faţă de „umede" sînt abateri de la normă şi în acelaşi timp rezultatul *alegerii* poetului, şi că ele sînt deci elemente *marcate* stilistic şi prin aceasta „pertinente", în schimb nu aceeaşi este situaţia în versurile „Ce e rău şi ce e bine / Te întreabă şi socoate". Nu este aici destul de clar în ce constă alegerea şi nici care sînt trăsăturile stilistice „pertinente" ale acestei secvenţe, exceptînd, bineînţeles, caracterul aforistic şi structura ei prozodică. Nu vom contesta că în ambele cazuri poetul a operat o selecţie, mai mult sau mai puţin vizibilă, în materialul verbal, pe care l-a combinat în structuri ritmice. Dar această selectare nu are decît o legătură aparentă şi exterioară cu norma, prin intermediul căreia se introduce doar o diferenţiere din punctul de vedere al expresiei lingvistice, nu şi al funcţiei pe care şi-a asumat-o varianta selectată, numai pentru faptul că a fost selectată.

Scanned with OKEN Scanner

Să recurgem la un nou exemplu. *Slovă* este un cuvînt vechi devenit poetic față de sinonimul său literar *literă*[1]; tot astfel adverbul *deopotrivă* față de locuțiunea uzuală *la fel* sau cea neologică *în egală măsură*. În versurile lui O. Goga „Mult iscusita *vremii slovă* / Nu spune clipa milostivă / Ce ne-a-nfrățit pe veci amarul / Și bucuria *deopotrivă*", avem a face, normal, cu o încălcare a codului și cu o alegere, cu o „preferință" a poetului pentru anumite variante vechi și populare, așadar cu fapte de stil. A fost liber poetul să aleagă aceste variante și nu altele? Da, de vreme ce existau mai multe sinonime, deci mai multe posibilități de expresie. Nu, cîtă vreme cuvintele sau formele alese de el sugerează altceva decît cele strict literare, și anume atmosfera arhaică și patriarhală, o veche tradiție de limbă și de cultură evocată prin utilizarea acestor elemente. Poetul era liber să evoce sau nu acest aer de vechime prin intermediul limbajului, dar, din moment ce a optat pentru *acest aspect al conținutului, el nu mai avea de ales între o variantă stilistică și alta*. Alegerea sa — pe planul expresiei — este așadar *determinată*, este *condiționată* de conținut, adică dinăuntru în afară; relația se stabilește de la semnificat la semnificant, de la conținut la expresie, de la gîndirea artistică la cuvînt, ca unitate lexicală, prin imaginea sonoră. Semnul lingvistic încetează în această împrejurare de a fi arbitrar, sinonimia dintre *slovă* și *literă* este numai aparentă, substituirea lor nu este posibilă, deoarece sensul lui *slovă* nu poate fi redat prin semnificantul *l-i-t-e-r-ă*. Complexul sonor în *s-l-o-v-ă* este motivat, iar motivarea sa *este estetică*. Ea trebuie dedusă din întreaga frază, adică dintr-un context, dintr-o situație.

După L. Bloomfield, citat de E. Buyssens, semnificația frazei este gîndirea exprimată prin acea frază. Fiindcă gîndirea nu poate fi observată, lingvistul american definește semnificația drept situația socială în care fraza este întrebuințată; în practică el consideră fraza o parte dintr-o situație[2]. Pentru noi prezintă interes faptul că, într-o astfel de *situație poetică*, raportul dintre semnificat și

[1] Cf. G. Ivănescu, *op. cit.*, în *loc. cit.*, p. 214 și urm.
[2] Vezi E. Buyssens, *Problèmes de sémantique*, în *loc. cit.*, p. 2.

Scanned with OKEN Scanner

semnificant, exprimînd o unitate de gîndire, este un raport *necesar*, în sensul arătat mai sus; determinarea este reciprocă numai în cazul simbolismului fonetic. Dar dacă această libertate de alegere este *condiționată* de factori lingvistici și mai ales de factori interni, de gîndire, așa cum apar ei într-o situație poetică, atunci nu mai poate fi vorba de alegere în înțelesul admis de partizanii acestei teze. E nevoie să căutăm deci o altă explicație, pornind de la constatarea că situația sau contextul sînt noțiuni lingvistice existente sau create în funcție de un obiect care le transcende. În ele comunicăm nu numai *ceva*, ci *despre ceva* care există în afara limbii ca sistem de semne. Posibilitatea de a primi informația artistică despre un obiect exterior semnului este asigurată de facultatea limbajului poetic de a spori pe căi multiple capacitatea de reprezentare a faptelor, de a le actualiza în chip pregnant în conștiința noastră și de a adînci astfel cunoașterea. Procesul acesta este efectul direct al alegerii? Răspunsul la această întrebare l-a dat de mult Hegel și trebuie să ne întoarcem, credem noi, din nou la filozoful german, ale cărui idei nu și-au pierdut valabilitatea: „Cuvintele și sunetele, scrie Hegel, nu sînt nici simbolul unor reprezentări spirituale, cum sînt formele corporale ale sculpturii și picturii, și nici răsunet muzical al sufletului întreg, ci ele sînt simple *semne* [...]; expresia poetică pare să depindă absolut numai de cuvinte și să se refere numai la elementele limbii; dar întrucît cuvintele înseși nu sînt decît semne pentru *reprezentări*, adevăratul izvor al limbajului poetic nu rezidă nici în alegerea diferitelor cuvinte și în modul de a le potrivi în propoziții și în perioade dezvoltate, și nici în eufonie, ritm, rimă etc., ci în felul *reprezentării*“[1]. Este adevărat, cum remarcă Jean Cohen[2], că, la rîndul ei, această modalitate de reprezentare este determinată și ea de un anumit limbaj. Dar funcția lui poetică nu rezultă din considerarea mijloacelor de exprimare drept simple semne lingvistice, în sensul saussurian, reluat și de St. Ullmann, ci din faptul că ele

---

[1] Hegel, *Prelegeri de estetică*, vol. II, București, Editura Academiei R.S.R., 1966, pp. 398—399.

[2] Jean Cohen, *op. cit.*, p. 206.

Scanned with OKEN Scanner

există în virtutea obiectelor la care se referă și a situațiilor în care sînt întrebuințate și pe care sînt susceptibile să le evoce. Trebuie să-i dăm dreptate lui I. Fónagy, cînd afirmă: Semnele lingvistice nu sînt percepute ca semne decît prin referință la alte obiecte. Aceasta înseamnă că semnul nu poate funcționa și exista în calitate de semn decît numai dacă nu are existență proprie"[1]. Mai mult decît atît, perceperea semnificației unui enunț în general și a celui poetic în special urmează o cale pe care I. Fónagy o descrie astfel: „Atenția noastră se îndepărtează de la semn, ca sunet emis în vorbire, pentru a lua în considerație doar fonemul; de la fonem atenția noastră trece asupra morfemului, și, de aici, asupra frazei, iar de la frază la context, la situația în care fraza se integrează și pe care o implică"[2]. Cu alte cuvinte, raporturile pe care le contractează termenii enunțului sînt pe de o parte raporturi *in praesentia,* realizate în lanțul sonor, și, concomitent, raporturi *in absentia,* realizate prin multiple asociații semantice[3]. Important este că, în acest proces, semnificația lingvistică și stilistică nu rezultă din asocierea celor două planuri, ci este produsul unei fuziuni dintre elementele sonore și semnificative[4]. Aceasta face ca semnul lingvistic să devină ceva deosebit și mai mult decît un semn convențional al unui conținut[5]: *el îndeplinește rolul de parte a unui întreg,* adică figurează ca element al unei configurații *(Gestalt),* al unei structuri, realizate prin frază, ca unitate fundamentală a vorbirii. Deja Wundt, de altfel, definise fraza drept predominarea întregului asupra părților, în opoziție cu H. Paul, care nu vedea în frază decît o relație de reprezentare[6].

Putem conchide în legătură cu criteriul alegerii în stil că el este secundar și exterior expresiei poetice, care

---

[1] I. Fónagy, *Le langage poétique: forme et fonction,* în *loc. cit.,* p. 100.

[2] *Ibidem.*

[3] Cf. F. de Saussure, *Cours de linguistique générale,* p. 171.

[4] Cf. Friedrich Kainz, *Psychologie der Sprache* (1941—1956) și *Einführung in die Sprachpsychologie* (1946), apud B. Malmberg, *op. cit.,* p. 319.

[5] *Ibidem.*

[6] Vezi B. Malmberg, *op. cit.,* p. 320.

Scanned with OKEN Scanner

trebuie raportată la funcția de reprezentare poetică pe care o îndeplinesc elementele expresive ale limbii organizate stilistic într-un întreg elaborat, într-o structură artistică determinată de ceea ce se numește o situație. Reprezentarea literar-artistică nu elimină conceptul, ci-l transfigurează în imagine străbătută de fluxul individual al sentimentelor și emoțiilor, adică îl înfățișează într-o ambianță nouă, obiectivă și subiectivă în același timp, de *concept viu*, de *adevăr trăit*. Așa cum nu există reprezentare a realității în afara conceptelor prin care gîndirea construiește raționamente și formulează adevăruri *despre ceva* — ce există *în sine*, și independent de gîndirea conceptuală, dar care se reflectă în ea — tot astfel nu există reprezentare poetică a realității individuale în afara cuvintelor privite ca mijloace de expresie organizate în întreguri sonore și semantice, structurate stilistic *în funcție de ceva* care le transcende: universul și existența omenească sublimate în conștiința artistului și reflectate într-un mod particular în limbajul poetic. Deosebirea constă în faptul că, în arta verbală, funcția de reprezentare a cuvîntului este potențată de o sumă de elemente și procedee foarte diverse, care participă în mod inegal și diferențiat pentru a da naștere unei unități de gîndire și de expresie, adică de „stil". Aceasta nu înseamnă că raportul *expresie-conținut* este răsturnat sau alterat; în limbajul artistic, ca și în comunicarea curentă, structura conținutului este aceea care determină raportul expresie-conținut, ceea ce e natural, deoarece conținutul este scopul comunicării, el determină funcția stilistică, iar expresia nu este decît mijlocul acesteia[1].

3) În limba artistică raportul expresie-conținut apare însă într-o altă lumină, pentru faptul că trecerea de la un semnificant la altul, adică „alegerea" expresiei, este motivată de funcția lingvistică a conținutului, care este o funcție estetică. Prin aceasta ea depășește funcția de comunicare realizată prin denotații, făcînd apel la conotații, la sensurile derivate, individuale, simbolice. În

[1] Cf. E. Coseriu, *Pour une sémantique diachronique structurale*, în „Travaux de linguistique et de littérature", Strasbourg, II, nr. 1, 1964, p. 172.

Scanned with OKEN Scanner

felul acesta se ajunge la ceea ce s-a numit *instrumentalizare*, adică organizarea limbii sau a elementelor iradiate din sensul denotației în vederea îndeplinirii unei intenții artistice sau estetice[1]. Structura lingvistică a unui enunț devine structură literar-artistică, în care denotațiile reprezentînd uzul consacrat fac loc conotațiilor rezultate din potențarea și actualizarea expresivității, ca facultate particulară a limbajului, sub forma valorilor individuale, stilistic-estetice, reprezentînd un conținut de gîndire artistică. Putem vorbi de conotații și în structura limbii privită din punctul de vedere al funcției ei sociale de comunicare, în exemple ca *poalele muntelui, rădăcina unui dinte*. Ele au fost numite de Johansen conotații glosematice[2]; le putem numi lingvistice, pentru a le deosebi de cele estetice. Deosebirea esențială, menționată de Johansen și M. Parent, dintre cele două tipuri de conotații este aceea că primele se referă la cuvinte, sînt de natură lexicală, pe cînd cele aparținînd artei literare pot avea o extensiune mai mult sau mai puțin diferită: nu numai cuvintele sau elementele lor constitutive, ci pasaje, capitole, sau chiar opera de artă verbală întreagă poate releva o semnificație stilistică, estetică, conotativă[3]. Să pornim pentru început de la exemple izolate, pentru a ilustra raportul existent între sensul denotativ și cel conotativ, ca expresie a relației dintre general și individual, între semnificația *explicită* și cea *implicită*. În versul ce urmează, din *Memento mori* de Eminescu, „Și-atunci Memfis se înalță, argintos gînd al pustiei", conotația este „evocarea strălucirii unui trecut stins și păstrat doar în memoria istoriei". Funcția estetică a enunțului este percepută ca atare dacă sensul fundamental, denotativ al cuvintelor este depășit, de fiecare dată, astfel încît *Memfis* să însemne „Egiptul", *se înalță* „aduce aminte, simbolizează", *gînd argintos*, „istoria glorioasă", *al pustiei* „al

---

[1] Vezi Svend Johansen, *La notion de signe dans la glossématique et dans l'esthétique*, în „Travaux...", Copenhague, V, 1949, ale cărui idei sînt prezentate, pe baza expunerii făcute de M. Parent, de către Winfried Busse în „Bulletin des Jeunes Romanistes", Strasbourg, nr. 10, 1964, pp. 36—42.

[2] Vezi Winfried Busse, *op. cit.*, în *loc cit.*

[3] *Ibidem*, p. 40.

unui trecut mort". Nimeni nu va contesta că un astfel de enunț organizat sau instrumentalizat sub forma unui șir de conotații nu exprimă *implicit* ceea ce „traducerea" lui în denotații realizează explicit. Că, altfel spus, nu avem a face cu un fapt de cunoaștere individuală și universală în același timp, ceea ce nu se întîmplă în varianta alcătuită din denotații, unde ea rămîne la stadiul ei conceptual și general. Dar această deosebire nu se reduce la atît și nu se explică prin depășirea fiecărui sens denotativ în parte, ci prin depășirea întregului, care se modifică, deoarece la temelia lui nu stă un simplu fapt de constatare, ci unul de apreciere, o valoare[1] materializată lingvistic într-o *imagine*. În imagine, sensurile particulare, simbolice atribuite de poet cuvîntului se unifică și dau naștere funcției estetice. De aceea specificul funcției estetice a limbii artistice este un atribut al contextului, și nu al fiecărui element lexical sau gramatical luat în parte. Este un aspect al cercetării care ne va preocupa în alt capitol. Exemplul următor, la care recurgem, vrea să ilustreze doar faptul că interdependența sau colaborarea sensurilor conotative în realizarea semnificației stilistice nu coincide cu funcția semantică, denotativă, ci trece dincolo de ea, alcătuind subtextul comunicării în care este implicat în mod real conținutul, sensul ei stilistic. În *Zodia Cancerului*, unul din personaje, și anume șătrarul Griga îl sfătuiește pe Alecu Ruset să schimbe drumul ce trebuia să-i ducă la locul de popas: „Măria-ta, se adresează el beizadelei, după asemenea ploaie, drumurile cu înconjur sunt cele bune, pentru că cele de-a dreptul vrea Dumnezeu să nu mai fie. Aicea, la noi, Măria-ta, nu-i ca-n țara acestui avă franțuz: să ai pe drum împărătesc piatră bătută cu ciocanul și poștă rînduită, și toate ca-n palmă. Aici la noi, Domnul Dumnezeu ne-a poruncit să n-avem căi statornice, ca să nu ne găsească dușmanii. Dacă n-avem oștile crailor, ne împresurăm de pustie".

În treacăt fie spus, semnificația subtextului acestui fragment nu-și trage izvorul dintr-o concepție fatalistă a poporului, deși în aparență lucrurile par să stea așa.

---

[1] Cf. Tudor Vianu, *Cercetarea stilului*, în *Probleme de stil și artă literară*, p. 200.

Scanned with OKEN Scanner

Invocarea voinței divine în prezența unei fețe bisericești este mai degrabă un argument peremptoriu prin el însuși. În realitate, personajul vorbește cu un fel de mîndrie, ba chiar cu o ușoară ostentație, provocată de prezența solului ce vine dintr-o țară civilizată, pentru că e ferită de primejdii. Dintr-o împrejurare ce ar putea crea un sentiment de inferioritate față de oaspete, șătrarul Griga scoate încheierea — sugerată în ultimele fraze — a superiorității morale, a virtuților unui popor care rezistă întorcînd răul spre bine, spre apărarea lui. Sensurile denotative ale cuvintelor se acoperă în cele din urmă de această ușoară și subtilă semnificație conotativă care le învăluie și le umbrește ca o ceață, lăsînd să străbată un înțeles *special* al lor, care este și cel general, în orice caz altul decît conținutul fiecărei fraze în parte. Nu faptul că personajul a operat o selecție în materialul verbal este singurul lucru important aici, ci rațiunea alegerii, în măsura în care ea s-a adaptat unui conținut și l-a exprimat într-o unitate contextuală, în conformitate cu intenția care a prezidat alegerea. Ceea ce percepe destinatarul enunțului nu este opoziția în sine, ci sensul ei.

Cercetarea stilistică poate constata și măsura abaterile de la normă, prin care s-ar determina cantitatea de expresivitate poetică, tot așa cum poate face constatarea că artistul a selectat anumite mijloace, dar prin aceasta nu se răspunde la întrebarea: de ce a procedat scriitorul astfel și care este efectul acestei încălcări a codului? Că la această întrebare nu poate da un răspuns satisfăcător ea singură, este adevărat. Stilistica se întîlnește aici cu poetica și cu estetica. Faptul acesta nu are nimic surprinzător în el. „Cu cît științele se specializează, afirmă pe bună dreptate G. Antoine, cu atît ele își descoperă în schimb *(en contrepartie)* legături între ele"[1]. Ajunsă azi la rezultate însemnate, stilistica este destinată, prin specificul domeniului ei, să nu dezmintă această constatare.

[1] G. Antoine, *La coordination en français*, tom. I. Paris, Éditions d'Artrey, 1959, p. 115.

4. MIJLOACE GRAMATICALE DE EXPRESIE STILISTICĂ

1) Cercetările de stilistică literară se opresc de predilecție asupra anumitor fapte de expresie selectate în raport cu norma și determinate din punct de vedere estetic, adică acolo unde se poate descoperi un material diferențiat, supus elaborării artistice de către scriitor. Prin caracterul lor abstract, faptele gramaticale propriu-zise par mai puțin apte să furnizeze stilului astfel de mijloace și, în consecință, să ofere analizei stilistice un cîmp de investigație fecund. „Resursele poetice, observă R. Jakobson, ascunse în structura morfologică și sintactică a limbajului, adică poezia gramaticii și produsul ei literar, gramatica poeziei, au fost prea puțin cunoscute de critici și de cele mai multe ori disprețuite de lingviști, însă ele au fost întotdeauna folosite cu măiestrie de scriitorii creatori“[1]. Studiul limbii artistice ne dă prilejul să constatăm că marii scriitori au folosit posibilitățile gramaticale ale limbii ca surse de expresie poetică în arta cuvîntului. Nu va fi vorba aici de utilizarea individuală, inedită a unora dintre valorile și formele gramaticale ale limbii în poezia românească, ci despre felul în care gramatica se adaptează comunicării artistice, pe care o cuprinde și o exprimă în chip desăvîrșit, ceea ce duce la efecte de ordin estetic remarcabile. De aceea se poate afirma că farmecul poetic al unor versuri este adesea și într-o bună măsură rezultatul acestei perfecte armonizări dintre gîndirea poetică și formele gramaticale — constatare care pare să contrazică principiul că stilul este prin definiție abatere de la normă, așadar un fenomen individual situat oarecum în afara sistemului limbii și opus ei.

Să ne amintim aceste versuri din *Luceafărul:* „Porni luceafărul. Creșteau / În cer a lui aripe / Și căi de mii de ani treceau / În tot atîtea clipe. / Un cer de stele dedesupt, / Deasupra-i cer de stele —/ Părea un fulger ne-ntrerupt / Rătăcitor prin ele“.

---

[1] Roman Jakobson, *Lingvistică și poetică. Aprecieri retrospective și considerații de perspectivă*, în *Probleme de stilistică. Culegere de articole*, p. 120.

Evident, impresia imediată și cea mai puternică pe care ne-o creează lectura acestor strofe ține de viziunea cosmică a tabloului, în care abstracțiile iau forma reprezentărilor concrete, pentru a sugera ieșirea din limitele determinărilor spațiale și ale timpului. Această călătorie halucinantă și amețitoare a Luceafărului poate fi urmărită în momentele desfășurării ei, ca proces, precum și înăuntrul dimensiunilor peisajului ceresc, prin felul în care formele verbale își asumă funcții diferite în concordanță cu sensul descrierii. Să notăm că întregul tablou al imensității cosmice este perceput de noi mai întîi prin lumina care-l străbate și-l însuflețește. Formele verbale *porni* și *creșteau*, situate la începutul fiecăreia dintre primele două propoziții, creează dintr-o dată reprezentarea mișcării fulgerătoare și fantastice și numai după aceea ne întîmpină imaginea situării peisajului în afara timpului fizic. Verbul așezat acum la sfîrșitul unor completări temporale, urmate de altele: „Și căi de mii de ani treceau / În tot atîtea clipe", estompează ideea de mișcare, punînd pe primul plan pe aceea a raportului dintre timpul absolut și cel perceput de condiția cunoașterii omenești. În afară de aceasta, verbul *porni* exprimă prin sensul lexical al cuvîntului și prin forma de perfect simplu o acțiune momentană, punctuală, a cărei realizare n-o putem urmări decît atunci cînd zborul ne apare în toată ampla lui desfășurare, ceea ce impune folosirea imperfectului: *creșteau* în cer a lui aripe. Imperfectul este timpul care exprimă acțiunea trecută sub aspectul ei durativ, curgător, făcînd-o să se desfășoare parcă sub privirea noastră. În primele două versuri din strofa următoare, caracterul peisajului se schimbă pentru o clipă: tabloul văzut pînă acum din perspectiva mișcării care anihilează timpul privit ca o categorie a experienței umane este contemplat din unghiul dimensiunilor lui spațiale cu un ochi ce se rotește parcă, îmbrățișîndu-l. Impresia de infinit, reprezentat prin întinderea lui nemărginită și egală, reclamă absența verbului, elipsa, ca formă de expresie a ceea ce există, a ceea ce este dat, avîndu-și cauza în sine însuși: „Un cer de stele dedesupt, / Deasupra-i cer de stele". Dar această impresie de imobilitate strălucitoare și înghețată stăruie doar o clipă, căci

Scanned with OKEN Scanner

dîra de lumină reapare și drumul ei îl urmărim din nou curgînd printre aștri: imperfectul descriptiv și durativ „*părea* un fulger", susținut de determinarea *ne-ntrerupt*, ne întoarce privirile către călătoria luminoasă a celui pornit spre întîlnirea și confruntarea dramatică cu Absolutul, călătorie pe care gîndul o urmărește, căci ochiul o vede parcă urcînd spre înălțimi nesfîrșite.

În astfel de versuri, ca de altfel în multe din creațiile scriitorilor de seamă, ceea ce numim măiestrie stilistică nu este decît arta de a descoperi și pune în valoare mijloacele de expresie ale limbii naționale, care-și găsesc în ultimă instanță motivarea întrebuințării lor în gîndirea artistică. Aceasta și este unitatea de măsură a artei literare ca artă a cuvîntului, element intern și esențial prin care se realizează transfigurarea realității în imagini ale ei, pătrunse de înfiorarea trăirii și viziunii artistice a unui scriitor autentic.

Desigur, expresivitatea este aici de alt tip, de o natură mai abstractă, ea nu frapează, în sensul mijloacelor stilistice rezultate dintr-o opoziție marcată stilistic. Efectele ei se datoresc alternării a două aspecte ale descrierii — mișcarea și nemișcarea — iar impresiile puternice pe care le înregistrăm trebuie puse și pe seama utilizării mijloacelor „ascunse", interne ale gramaticii.

2) Valoarea mijloacelor gramaticale nu este aceeași în contexte stilistice deosebite. Ceea ce gramatica definește drept funcție de bază a unui element gramatical sau a altuia nu corespunde cu valorile pe care le îndeplinesc astfel de elemente în împrejurări diferite. Funcția fundamentală este depășită sau contrazisă uneori, așa încît definiția nu acoperă decît parțial fenomenul avut în vedere. Așa, de pildă, gramatica definește coordonatele copulative drept unitățile sintactice prezentate de vorbitor ca asociate[1]. O astfel de asociere este evidentă în exemplul citat, printre altele, de *Gramatica Academiei:* „Numai luna printre ceață / Varsă apelor văpaie / Și te află strînsă-n brațe, / Dulce dragoste bălaie" (Eminescu). Asocierea poate lua însă și forma succesiunii unor

[1] Academia Republicii Populare Române, *Gramatica limbii române*, vol. II, ed. a II-a, 1963, p. 243.

unități sintactice exprimînd valori diferite, adică îndeplinind funcții stilistice care se distanțează de valoarea lor sintactică fundamentală. *Și* poate fi enumerativ, legînd între ele unități sintactice situate pe același plan, pe care-l putem numi orizontal: „Și, Doamne, frumos era pe atunci, căci *și* părinții *și* frații *și* surorile îmi erau sănătoși *și* casa ne era îndestulată *și* copiii *și* copilele megieșilor erau de-a pururea în petrecere cu noi *și* toate îmi mergeau după plac, fără leac de supărare, de parcă era toată lumea a mea" (I. Creangă, *Amintiri din copilărie*). Același procedeu sintactic poate duce altă dată la efecte diferite, sugerînd mișcarea precipitată a acțiunilor, ca în acest fragment spicuit din același prozator: „*Și* unde nu încep a fugi, de-mi scăpărau picioarele, *și* trec pe lîngă casa noastră *și* nu intru în casă, ci cotigesc în stînga *și* intru în ograda unui megieș al nostru; *și* din ogradă în ocol, *și* din ocol în grădina cu păpușoi, care erau chiar atunci prășiți de-al doilea, *și* băieții după mine!" Natural că o contribuție esențială revine aici semanticii verbelor, care sînt toate verbe copulative (inclusiv *a merge*) în primul exemplu din Creangă și verbe de mișcare sau propoziții eliptice, în al doilea exemplu.

Tot astfel conjuncția *și* poate căpăta o valoare pe care am putea-o numi de intensificare, ea exprimînd un crescendo stilistic[1], prin care este depășită funcția ei de bază, aceea de a exprima un raport de asociere a unor idei situate pe același plan: „Flămînd și gol, făr'adăpost, / Mi-ai pus pe umeri cît ai vrut, / *Și* m-ai scuipat, *și* m-ai bătut, / *Și* cîine eu ți-am fost . . ." (G. Coșbuc, *Noi vrem pămînt*).

Raportul sintactic unește prin conjuncția *și* elemente sintactice percepute ca o unitate alcătuită din unități semantice a căror sferă se lărgește de la prima propoziție, unde este figurată ideea de „dispreț", la cea de-a doua, semnificînd ideea de „violență", și la ultima, exprimînd ideea de „muncă umilitoare răsplătită prin batjocură și neomenie".

Cu totul altul este ritmul pe care-l imprimă contextului același procedeu al coordonării copulative, ca în acest

[1] Cf. René Wellek-Austin Warren, *Teoria literaturii*, în românește de Rodica Tiniș, București, E.L.U., 1967, p. 236.

Scanned with OKEN Scanner

fragment unde impresia stilistică ce se degajă este de desfășurare adîncă și solemnă a ideilor: „«*Și* atunci, în biata sărăcie a cîtorva gesturi, a cîtorva flexiuni verbale, a cîtorva atitudini fizice ale pastei netrebnice din care suntem alcătuiți, trebuie să găsim semne de arătare *și* altora a tăriei din noi».

Și Alegènor lăsă să-i cadă mîinele a desnădejde: «Omul nu poate spune decît lucrurile potolite, împuținate, făcute trup, ale vieții lui lăuntrice. Nici marea bucurie, nici marea durere, nici fericirea, nici moartea, nu se pot spune, în nici un mod simțit, pipăit, altuia». *Și* Alegènor își aduce aminte de seara în care întrebase întîia dată de Mynnò dacă-l iubește *și* fecioara cu sufletul melancolic de Destinul pe care și-l presimțea adumbrind-o cu timpuria moarte, tăcuse. *Și* Alegènor îi spuse atuncea trist: «Mie nù mi-s dragi femeile care tac, căci ele sunt ca avarii care string mereu, fără să dea nimic, ele sunt ca un călător fără umbră, ca o pădure fără ecou»“ (Vasile Pârvan, *Tăcere*, în *Memoriale*, p. 203).

Este de prisos să adăugăm că nu numai procedeul sintactic menționat imprimă fragmentului citat nota stilistică de echilibru grav, dominat de sentimentul meditației filozofice. Construcția poetică a unităților sintactice ce se înșiră succesiv, topica diferită care potențează și reliefează ideea, precum și, în ultimă instanță, sensurile propriu-zise ale cuvintelor se înscriu într-un ritm de gîndire pe care o simțim că aparține unei zone a reflecției filozofice. Este foarte greu să despărțim în astfel de cazuri „forma“ de „conținut“, delimitare ce ne apare inutilă, de vreme ce opera literară nu este concepută de scriitor pe două planuri, unul al expresiei și celălalt al „ideilor“. Conceptul de structură a operei literare elimină dificultatea impusă de vechea dicotomie și face posibilă analiza integrală a ei ca entitate sau configurație în care reprezentarea artistică nu e decît corespondentul structurii semantice și gramaticale a enunțului poetic, devenit imagine individuală, adică stil. În felul acesta fiecare fapt de limbă subordonat unei sarcini artistice devine chiar prin aceasta un proce-

Scanned with OKEN Scanner

deu de expresie[1], răspunzînd scopurilor diferențiate pe care le implică arta cuvîntului, de la un scriitor la altul, de la o intenție artistică la alta.

3) Limbile romanice literare ne dau prilejul să urmărim felul cum iau naștere unele dintre mijloacele stilistice abstracte puse la dispoziție de gramatică și cum se transmit ele ca procedee ale limbii artistice. Constatările ce se pot face în această ordine de idei ne autorizează să afirmăm — anticipînd una din concluziile noastre — că există trăsături stilistice proprii, supraindividuale, aparținînd limbii artistice, a cărei structură va putea fi descrisă astfel încît ea să răspundă nu numai criteriului sincronic, ci și deziderateloг unui studiu pe plan diacronic.

Latina clasică făcea apel, mai ales începînd cu Cicero, la substantive abstracte în locul unora concrete, ca, de pildă, *juventus* = *juvenes*, *servitium* = *servi*, *amicitia* = *amici*[2]. Ea avea preferință de asemenea pentru exprimarea raporturilor abstracte între termenii unei sintagme[3]. În acest scop latina se putea folosi, ca determinante ale substantivului, de adjective, al căror echivalent este azi în limbile romanice un genitiv, de pildă, *fraterna mors* „moartea fratelui", *hortus regius* „grădina regelui". Dar ea putea exprima un raport similar și prin cazul genitiv, de exemplu *illo poculo mortis (= mortali)*[4], care se poate traduce în românește „(prin) acel pahar (aducător) de moarte", sau „al morții". Dintre aceste variante, prima corespunde sintaxei românei populare, a doua limbii artistice.

---

[1] V. M. Jirmunski, *Zadaci poetiki*, în *Voprosy teorij literatury*, Leningrad, 1928, p. 39; citat de V. V. Vinogradov, *Poetica și relațiile ei cu lingvistica și teoria literaturii*, în *Probleme de stilistică*, p. 138.

[2] Cf. Leumann-Hofmann-Szantyr, *Lateinische Grammatik*. Auf der Grundlage des Werkes von Friederich Stolz und Joseph Hermann Schmalz, zweiter Band, München, 1965, p. 745 și urm.

[3] Vezi discuția asupra deosebirilor în această privință între latină și română la A. Philippide, *Istoria limbii române*, I, *Principii de istoria limbii*, p. 199 și urm., de unde am împrumutat și majoritatea exemplelor.

[4] Cf. O. Riemann, *Syntaxe latine*, septième édition revue par A. Ernout, Paris, Klincksiek, 1927, p. 111.

Scanned with OKEN Scanner

Întrebuințarea sintagmei cu adjectivul a devenit în latina din perioada imperială un procedeu al limbii poetice. Cînd Priscian caută exemple de astfel de expresii, el le găsește numai în limba poetică, cum sînt, de pildă, *regius honos, corpus Hectoreum*[1]. Ideea de apartenență este exprimată așadar în astfel de cazuri printr-un adjectiv ce desemnează calitatea și funcționează ca determinant pe lîngă substantiv. Există deci funcții pentru exprimarea cărora latina — ca și unele limbi moderne — ezită între două expresii sintactice, după cum se are în vedere un raport sau altul: de calitate, exprimat printr-un adjectiv calificativ, sau de posesie (în sensul larg), exprimat printr-un substantiv în genitiv: *fraterna mors* și *mors fratris*. Aceeași este situația în franceză, unde se poate spune *le voyage présidentiel* și *le voyage du président*[2]. Tot astfel în românește: *sfatul părintesc* și *sfatul părinților*, cu deosebirea că primul tip de sintagmă aparține limbii literare, celălalt limbii populare, ca și în latină și în franceză.

Folosirea sintagmei cu adjectivul pare proprie, după remarca lui E. Löfstedt, să exprime calitatea sau, în orice caz, o relație puțin definită în mod riguros, în timp ce substantivul în genitiv exprimă în mod esențial posesia[3]. Această rațiune de ordin gramatical a dus la impunerea unei alte sintagme cu genitivul (genitivul invers), în care ideea de calitate apare sub forma unui substantiv abstract, avînd rolul de determinat. Procedeul poate fi întîlnit încă în latina clasică, la Cicero, care scrie „*tristitiam illorum temporum non subissem*“ (*Att.*, 8,12, 5); „*si opinionum vanitas non imbecillitatem animorum torqueret et flecteret*“ (*De*

---

[1] J. Marouzeau, *Traité...*, pp. 207—208. Ar putea fi vorba în acest caz și de o influență a limbii grecești, cum admite pe bună dreptate J. Marouzeau.

[2] Cf. J. Marouzeau, *op. cit.*, p. 205 și J. Mitterand, *Les mots français*, Paris, P.U.F., 1965, p. 47, care atrage atenția asupra răspîndirii sintagmei cu adjectivul în limba franceză, tendință sancționată cu denumirea de „adjectivitate“ (*adjectivité*).

[3] E. Löfstedt, *Syntactica*, I, p. 83 și urm., apud J. Marouzeau, *op. cit.*, p. 205; cf. Leumann-Hofmann-Szantyr, *op. cit.*, p. 152.

leg., I, 10, 19)[1], sau la Vergiliu, în exemple ca *ferri rigor* = „*ferrum rigidum*“, (*Georg*, I, 143), cu o deosebire de ordin lexical și nu gramatical, întrucît și *tristitia* și *rigor* sînt abstracte care diferă doar prin modul derivării lor. Sintagmele de acest tip capătă o largă întrebuințare în stilul scriitorilor din perioada imperială, și anume la prozatori ca Tertulian, Apuleius și Sf. Augustin. Transcriem cîteva exemple, împrumutate din autorul *Confesiunilor*: „*reverbaristi* ***infirmitatem aspectus mei***“ (*Conf.* VIII, 10, 16, 20); „*inveneram veram* ***veritatis aeternitatem***“ (*ibidem*, VII, 17, 23, 20); ***profunditas abyssi*** (*ibidem*, XII, 3, 3, 2); *in illa* ***rerum vastitate***“ (*De civ.*, I, 9, 8)[2]. Procedeul constă, așadar, într-o schimbare de topică, pe de o parte, adică în inversiunea adjectivului-epitet, care devine un substantiv abstract al calității. La acesta se adaugă o schimbare de ordin morfologic: ideea de calitate e percepută nu ca o notă a noțiunii[3], ci sub aspectul „substanțialității“ ei nominale, substantivul, deși abstract, fiind, ca orice concept, mai concret în raport cu adjectivul. Căci în timp ce adjectivul determină sau califică, substantivul numește și definește. Valoarea stilistică a noii expresii se datorește însă și altei schimbări intervenite în raporturile sintactice contractate între cei doi termeni ai sintagmei: adjectivul determinant devine substantiv determinat, însoțit de un alt substantiv în genitiv: *res vastae* = *vastitas rerum*. Importantă e în acest proces modificarea raportului gramatical dintre cele două elemente ale sintagmei: de la indicarea unui raport asociat substantivului prin adjectiv, ca notă a noțiunii, se trece la exprimarea unui raport de dependență (posesiv), a cărui expresie sintactică este genitivul, întrucît funcția fundamentală a acestui caz este aceea de a exprima posesia. Această modificare de natură sintactică este în favoarea funcției stilistice a noii sintagme, deoarece raportul posesiv exprimă legă-

[1] Cf. C. Balmuș, *Étude sur le style de Saint Augustin*, Paris, Les Belles Lettres, 1930, p. 22 și urm.

[2] Cf. C. Balmuș, *op. cit.*

[3] Vezi Academia Republicii Populare Române, *Gramatica limbii române*, vol. II, ed. a II-a, pp. 122—123; cf. St. Ullmann, *Language and Style*, p. 110.

Scanned with OKEN Scanner

tura organică între două substantive, dintre care unul apare în relație de dependență directă de celălalt, de la „posesor" la obiect, și nu de la „posesor" la o însușire a acestuia, percepută ca o notă a noțiunii sau, în termeni gramaticali, ca un adjectiv calificativ. Sintagma cu genitivul, creată astfel prin inversiune și substantivizarea adjectivului, reprezintă un aspect stilistic particular, derivat din funcția fundamentală pe care o îndeplinește genitivul în limba latină[1], în limbile romanice, ca și în alte limbi, poate că nu în aceeași măsură[2]. G. Lanson semnala întrebuințarea acestui procedeu gramatical de expresie stilistică drept una dintre caracteristicile cele mai izbitoare ale limbii franceze artistice din secolul al XIX-lea: „Unul dintre elementele cele mai interesante din vocabularul artistic al secolului al XIX-lea a fost cuvîntul abstract, folosit — după expresia lui Lanson — *comme productif de couleur et de vision*"[3]. Printre exemplele citate de criticul literar francez este și acesta, împrumutat din V. Hugo: „Une prodigalité de lumière *se versa du haut du ciel*" *(Les travailleurs de la mer)*. Să adăugăm că Ch. Bally a atras atenția asupra aceluiași procedeu, punîndu-l în opoziție cu limba uzuală[4], iar J. Marouzeau, caracterizînd procedeul drept *„quelque peu artificiel"*, precizează că în felul acesta calitatea atribuită unui obiect devine un fel de entitate, exprimată printr-un substantiv cu valoare concretă: *„la*

[1] Despre această funcție, vezi A. W. de Groot, *Classification of the Use of a Case illustrated on the Genitive in Latin*, în „Lingua", VI, 1956, pp. 8—65; cf. și critica lui É. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, pp. 140—148.

[2] Un filolog german mai vechi, K. F. von Naegelsbach, atrăgea atenția asupra forței expresive a acestui procedeu din latină în comparație cu germana în termenii următori: *„Diese Redeweise gibt dem lateinischen Ausdruck so viel Kraft und Gewicht, weil die im Deutschen mehr latent gehaltene Bedeutsamkeit des Adjektivs im lateinischen Substantiv zur vollen Anschaulichkeit kommt"* (Acest mod de exprimare conferă expresiei latinești atîta forță și pondere, pentru că semnificația, în stare mai mult latentă a adjectivului german, dobîndește deplină claritate în substantivul latinesc). *Lateinische Stilistik*, 9-te Auflage, p. 503; citatul la C. Balmuș, *op. cit.*, p. 22 (notă).

[3] G. Lanson, *L'art de la prose*, Paris, 1908, p. 239 și urm.; cf. C. Balmuș, *op. cit.*, p. 24.

[4] Ch. Bally, *Le langage et la vie*, p. 39.

vision d'une route blanche conduit à evoquer comme une réalité visible la «blancheur de la route»"[1]. În sfîrşit, Stephen Ullmann numeşte acelaşi procedeu impresionist, pornind de la un exemplu ce se pretează la această caracterizare, şi anume următoarea frază din *L'éducation sentimentale* de Flaubert: „*Au milieu de cette ombre, par endroits, brillaient des blancheurs de baïonnettes*" (în loc de „*des baïonnettes blanches*)[2].

De fapt, această sintagmă stilistică este abstractă doar ca procedeu gramatical, dar este mai concretă în raport cu varianta ei adjectivală, cum a observat J. Marouzeau. Ea se întîlneşte în limba artistică a literaturilor romanice, fiind caracteristică nu numai secolului al XIX-lea, ci şi secolului nostru, iar funcţia ei este mai complexă decît aceea care i se atribuie. Ne limităm la cîteva exemple luate, pentru început, din italiană, şi anume din G. Verga[3]; „*Dalla profondita di quel trabochetto*" (p. 86); „*nella solitudine dei campi*" (p. 391); „*la dolce mestitia di quelle memorie*" (p. 383) etc.

Sintagma în discuţie este în acelaşi timp una dintre particularităţile stilistice cele mai caracteristice ale limbii artistice româneşti din perioada clasică şi din cea contemporană. O vom ilustra prin cîteva exemple din poezia lui Eminescu şi proza artistică a lui M. Sadoveanu. M. Eminescu: „Să smulg un sunet din *trecutul vieţii*..."? *(Trecut-au anii);* „De *greul negrei vecinicii,* / Părinte, mă dezleagă" *(Luceafărul);* „Dar un luceafăr răsărit / Din *liniştea uitării* / Dă orizon nemărginit / Singurătăţii mării" *(ibidem);* „Mai am un singur dor, / În *liniştea serii*" *(Mai am un singur dor)*[4].

---

[1] J. Marouzeau, *Précis*..., p. 107.
[2] St. Ullmann, *op. cit.*, p. 110.
[3] Giovanni Verga, *Tute le novelle*, vol. I, A. Mandatori, Milano, 1941.
[4] Trebuie să facem precizarea că natura morfologică a acestor substantive diferă: *trecutul* este format de la supin, *greul* este un adjectiv substantivizat, *liniştе* este un abstract format de la adjectivul *lin*. Dar toate aceste substantive nu încetează de a îndeplini funcţia de abstracte, iar sintagmele astfel create se opun întrebuinţării curente, care reclamă folosirea unui adjectiv cu funcţie de determinant. De altfel, româna are posibilitatea

Scanned with OKEN Scanner

M. Sadoveanu: „Paşii fîşîiau în *tăcerea odăii*“ (*Opere, I*, p. 36); „Şi *melancolia amurgurilor* m-a pătruns cu adînca taină a neştiutului“ (*Opere*, II, p. 552); „avem înaintea noastră *veşnicia întristării*“ (*Opere*, XII, p. 156); „sălcii încremenite în *mîhnirea singurătăţii*“ (*Opere*, XVIII, p. 28)[1].

4) Există la Sadoveanu şi o altă categorie de sintagme genitivale, înrudită cu cea de mai sus şi formată dintr-un substantiv cu funcţie de genitiv al calităţii, ca în exemplele: „un *tărîm al tăcerii* desăvîrşite“ (*Opere*, XI, p. 223); „un vechi *cîntec al întristării*“ (*Opere*, XVIII, p. 17); „acel *bocet al deznădejdii*“ (*ibidem*, p. 323). În toate aceste exemple genitivul exprimat printr-un substantiv corespunde unui adjectiv sau substantiv cu prepoziţie care califică substantivul determinat: *tărîm tăcut, cîntec de tristeţe, bocet de deznădejde* sau *deznădăjduit*, variante care reprezintă nivelul expresiei uzuale. Scriitorul preferă însă substantivul pentru motivele amintite mai înainte, şi anume caracterul său nominal şi în acelaşi timp capacitatea sa de a exprima un raport de dependenţă directă între cei doi termeni ai sintagmei, de la obiect (tărîm) la „posesor“ (al tăcerii), printr-un fel de constrîngere a sintagmei de a se converti într-o funcţie de pe urma căreia raportul de subordonare de la noţiune la notă să apară drept raport posesiv de la noţiune la noţiune.

În linii mari, procedeul este asemănător cu cel din exemplele discutate mai înainte, întrucît substantivul în genitiv rezultă şi de data aceasta din substantivizarea adjectivului. Spre deosebire însă de tipul de sintagmă anterior, el îşi păstrează funcţia de atribut şi locul determinantului iniţial. Deosebirea mai constă şi în forma de exprimare a raportului sintactic: faţă de sintagma *nella solitudine dei campi* sau *melancolia amurgurilor*, unde

---

de a crea abstracte pe diverse căi. Astfel, alături de arhaismul *plînsoare*, ea dispune de variantele *plîns, plînset, plîngere*, ultimul tip fiind frecvent folosit de Sadoveanu, datorită naturii verbale care-i dă mai multă forţă expresivă.

[1] Cf. B. Cazacu, *Evoluţia limbii şi stilului lui Mihail Sadoveanu de la „Şoimii“ la „Nicoară Potcoavă“*, în *Studii de limbă literară, Probleme actuale ale cercetării ei*, pp. 185—187.

Scanned with OKEN Scanner

determinantul este un atribut cu articol definit, în *un tărîm al tăcerii* apare în română în locul acestuia articolul posesiv-genitival *al*, ceea ce dă determinantului (cu articol nehotărît) un sens mai general, compensat prin prezența articolului ce exprimă raportul de dependență. Se creează aici o opoziție sau o discordanță între forma sintactică indicînd ideea de posesie și conținutul exprimînd ideea de calitate. Cu alte cuvinte, ideea de calitate se exprimă prin intermediul formelor obișnuite pentru exprimarea ideii de posesie, de unde rezultă valoarea stilistică sporită, de natură gramaticală, a acestor sintagme.

5) Trebuie menționat aici un fapt care ni se pare cu deosebire important. Ambele tipuri de sintagme intră, prin întrebuințarea dată de scriitori, într-o altă sferă a mijloacelor de expresie, mai apropiată de expresia așanumită figurată. Față de sintagma comună substantiv + adjectiv, noile variante substantiv + substantiv în genitiv sînt simțite, prin efectele pe care le creează, ca niște metafore[1]. Să se compare *illa tempora tristia* cu *tristitia illorum temporum*, *i campi soli* cu *la solitudine dei campi*, *întristare veșnică* cu *veșnicia întristării*. Varianta stilistică, deși abstractă în raport cu cea alcătuită din substantiv + adjectiv, are un răsunet mai adînc în sensibilitatea noastră, datorită funcției cvasimetaforice pe care ea și-o asumă și care ia naștere dintr-o modificare gramaticală sau, altfel spus, printr-un transfer de sens de ordin gramatical.

La aceste explicații de natură lingvistică este necesar să adăugăm și alta de ordin estetic. În toate cazurile de mai sus ne întîmpină o altă modalitate de a percepe raporturile dintre fenomene. Aceasta duce la o reprezentare artistică diferită, în care locul descrierii prin mijloacele realismului îl ia o viziune ce spiritualizează și umanizează realitatea, conferindu-i o notă de lirism proprie unor scriitori, unui curent sau unor tendințe ale artei literare.

---

[1] Cf. și observațiile lui Tudor Vianu despre funcția metaforică a epitetului, din *Epitetul eminescian*, în *Probleme de stil și artă literară*, p. 46.

Scanned with OKEN Scanner

Mijloacele expresiei stilistice pot fi urmărite în evoluţia lor din perspectiva structurii limbii artistice, care se diferenţiază calitativ de limba comună, nu numai prin individualizare şi concretizare, lexicală şi figurată, ci şi prin utilizarea unor procedee care îşi au originea în virtualităţile expresive ale gramaticii, dezvăluite şi actualizate în limba marilor scriitori.

Poate că nu exagerăm prea mult cînd afirmăm că există la artiştii cuvîntului ceea ce s-ar putea numi sentimentul valorilor gramaticale, născut nu numai din intuiţie, ci şi din conştiinţa însuşirilor şi a funcţiilor pe care faptele gramaticii le implică. În ce constă această sensibilitate, nu faţă de sonorităţile, lexicul sau sintagmele unei limbi, ci faţă de puterea de evocare a „categoriilor morfologice“ ca atare, ne-o spune Baudelaire: „Gramatica, chiar şi arida gramatică, devine ceva asemănător unei vrăjitorii evocatoare; cuvintele reînvie în carne şi oase: substantivul în măreţia sa substanţială, adjectivul, veşmînt transparent care-l îmbracă şi-l colorează (. . .), şi verbul, înger al mişcării, care dă zvîcnire frazei“.

Este o mărturisire care demonstrează că faptele ce ţin de obiectul stilisticii literare se pot regăsi, pe alt plan, şi în căutările artiştilor cuvîntului.

Scanned with OKEN Scanner

IV

FUNDAMENTAREA PSIHOLOGICO-ESTETICĂ A EXPRESIVITĂȚII POETICE

1. REALITATE EXTRAVERBALĂ ȘI REPREZENTARE SEMANTICĂ; VALORI SEMANTICE, VALORI STILISTICE ȘI VALORI ESTETICE

1) Gîndirea concretă a vorbitorului popular, care este mult mai apropiată de limbajul poetic decît ar părea la prima vedere, are nevoie în permanență de confruntarea semnificației generale a cuvîntului cu obiectele și împrejurările realității, de ilustrarea generalului prin particular, pentru ca percepția să poată garanta și impune adevărul comunicării. În ce măsură o astfel de imagine mentală a fenomenului nu se poate constitui decît cu greutate în afara percepției directe, în vorbirea comună, ne spune acest fragment din *Hanu-Ancuței,* unde M. Sadoveanu lasă să vorbească un negustor întors din țări străine, care stîrnește nedumerirea călătorilor dezavantajați de lipsa cunoașterii directe a obiectelor despre care li se relatează.

„... — Nu știți ce-i trenu? întrebă rîzînd jupîn Dămian.

— Știm, rosti moale comisul.

— Eu nu știu! icni îndărătnic ciobanul. Cine știe ce ticăloșie nemțească a mai fi!

— Adevărată ticăloșie și drăcie... rîse cu voie bună negustorul. Sînt un fel de căsuțe pe roate, și roatele acestor căsuțe se îmbucă pe șine de fier. Ș-așa, pe șinele acelea de fier, le trage cu ușurință o mașină, care fluieră și pufnește de-a mirare; și umblă singură cu foc.

— Fără cai? întrebă moș Leonte.

— Fără.

Scanned with OKEN Scanner

— Asta n-oi mai crede-o eu! mormăi ciobanul. Iar moș Leonte își făcu cruce.

— De ce să nu credeți? se amestecă împăciuitor comisul. Eu am mai auzit de asta și trebuie să credem. De văzut însă n-am văzut.

— Ba eu am văzut, cum vă spun, stărui cu veselie negustorul. Mașina umblă singură cu foc și trage după dînsa toate căsuțele. Apoi în acele căsuțe sînt ori oameni, ori mărfuri. Și batalii de la Tighina i-am încărcat în acele căsuțe. Și merg foarte bine, fără scuturătură și fără nacaz; numaicît e-un huiet mare de trebuie să grăiască oamenii unii cu alții tare, ca surzii.

— Hm! mormăi ciobanul. Ș-ai umblat dumneata în căruța aceea cu foc?

— Am umblat; de ce să se mire omul de asta, cînd am văzut și alte lucruri mai de mirare?" (*Opere*, VIII, pp. 548—549).

Tot ceea ce depășește limitele experienței zilnice intră cu greu în seria reprezentărilor comune. Uneori, acest lucru se întîmplă și pentru motivul că vorbitorul și-a întemeiat o imagine a sa clădită pe date psihologice care dobîndesc o existență ideală, astfel încît obiectul real pare să tulbure și să contrazică ceea ce constituia conținutul lui psihologic inițial. În fond, avem a face cu o altă situație a împrejurării semnalate într-o altă ordine de idei, adică o altă formă a incapacității gîndirii de a modifica conținutul unui concept, cîtă vreme experiența anterioară, pe baza căreia el fusese elaborat, nu este „depășită" și contrazisă de o altă realitate. Contradicția dintre vechea reprezentare și cea nouă, inaptă să se constituie în afara obiectului desemnat, creează tensiunea gîndirii și pune sub semnul riscului cunoașterea. Să recurgem la un alt exemplu. În proza *La Costîna*, de T. Arghezi, ni se relatează că Paraschiva s-a întors de la București, prilej pentru săteni de a o întreba, între altele, ce e Bucureștiul; stîrnește mai ales neîncredere mărturisirea Paraschivei că a văzut în carne și oase un personaj cunoscut de bătrîni doar din portrete.

„... Dar Paraschiva l-a zdruncinat adînc pe unchiaș, povestindu-i că l-a văzut și pe vodă (...) Gavrilă s-a sculat de pe doniță pe care sta, pe capac, și s-a închinat.

Scanned with OKEN Scanner

— L-ai văzut tu, măi Paraschivă, pe vodă, cu ochii tăi?

— Aşa cum te văd pe dumneata, cu ochii mei.

— Cu ochii tăi, Paraschivă?

Lui moş Gavrilă nu-i vine să creadă că poate să fie văzut vodă de o fată din Costîna. S-a mai sucit, s-a mai întors, s-a chibzuit.

— Ia spune-mi acum, să văd. Cum îi vodă? Om îi?

— Om, ce să fie?

Vodă nu poate să fie om ca oamenii. Unchiaşul se îndoieşte. El ştie din basme că împăraţii sînt duhuri, că se poartă cu odăjdii şi plete, îmbrăcaţi cu fir şi-n serasir, ca Ştefan de la Putna, care n-a fost om; că ei se mişcă încet, ca în icoane, din pricina coroanei grele, şi calcă binişor, să nu le cadă căciula de aur din cap, că de! pardoseala pe unde umblă împăraţii nu-i netedă întotdeauna. Mai ales, fata i-a spus cum că vodă n-are nici suliţă, paloş, pavăză şi ghioagă, ce nu s-a mai pomenit.

— Nu se poate, Paraschivă... tu n-ai fost la Bucureşti. Cine ştie unde-i fi nimerit"! (*Răzleţe*, pp. 193—194).

2) Există uneori chiar în vorbirea comună sentimentul că semnul lingvistic nu este decît expresia parţială a gîndirii, că nu a fost cuprins totul în cuvinte, că ceva din substanţa comunicării se revarsă peste marginile lor şi aceasta este tocmai lucrul cel mai important, fără de care mesajul este imperfect, e doar o schemă şi nu un act de comunicare. Semnificaţia cuvintelor este însoţită de un fel de acompaniament care îi subliniază nuanţele şi alcătuieşte un fundal psihologic, în absenţa căruia comunicarea şi-ar pierde valorile reale conferite de vorbitor.

O excelentă pagină despre acest „metalimbaj" sau „supralimbaj" a scris Marin Preda, atribuindu-l unui personaj, Sandu, „ un ins cam mare, cu chipul cît un cărpător de vîrît pîinea în ţest, (. . .) cu o voce mai degrabă fără culoare, dar mult încetinită ca pentru a da timp fălcilor lui late să se poată pune în mişcare şi celui care îl ascultă să se uite mai bine la el şi să vadă şi dincolo de ceea ce spuneau cuvintele. Fiindcă atunci cînd spune,

Scanned with OKEN Scanner

așa mici și bicisnice cum sînt ele, cînd trebuie să zici de pildă: dă-mi toporu-ăla, sau mișcă roata asta mai așa sau, hai să mîncăm. În felul ăsta chiar și acțiunile implicate în cuvinte păreau parcă tot timpul puse sub semnul îndoielii, să-i dai un topor, dracu să-l ia de topor, să miști roata, dacă vreai s-o miști, că poți s-o lași și așa, sau să te duci să mănînci, mare brinză, ca și cînd nemîncat nu poți să stai! Și din pricina asta cuvintele și lucrurile din jurul tău parcă se lipeau de el și el, cu labele lui tinere și blînde le dădea parcă la o parte îngăduitor, conștient că nu le poți alunga orice ai face, și că cel mai bun lucru e să te folosești cît mai practic de ele și să tragi de pe urma lor foloasele care-ți revin. După aia le arunci dracului într-un colț și stai jos la soare pe iarbă cu picioarele desculțe și vezi ce mai e" (*Morometții*, II, p. 46).

Avem a face aici cu un decalaj între semnificant și semnificat, acesta din urmă neputîndu-se suprapune celui dintîi: foaia de hîrtie cu cele două fețe ale ei luată ca termen de comparație de F. de Saussure pentru a ilustra unitatea dintre cele două elemente ale semnului lingvistic nu mai corespunde realității. Corespondența nu e posibilă, fiindcă ne găsim în planul vorbirii, nu al limbii. Decalajul crește și dă naștere contradicției între semnificant și semnificat, atunci cînd obiectul sau fenomenul numit figurează cu un conținut diferit de reprezentări de la o experiență la alta. Între semnul lingvistic și obiectul desemnat prin el se stabilește un raport care se impune să fie examinat mai de aproape din perspectiva cercetării stilistice.

3) Întrucît expresivitatea este în ultimă instanță o problemă de semantică în sensul larg al cuvîntului, și aparține tuturor compartimentelor limbii, nu numai foneticii și lexicului, discuția privitoare la factorii expresivității ne obligă să examinăm natura acestui raport.

Prin funcția lui, semnul nu este univoc[1]. Între com-

[1] Despre caracterul de semn special al limbii, în comparație cu alte sisteme de semne, vezi Al. Graur, *Studii de lingvistică generală*, pp. 174—175; V. A. Zveghințev, *Problema znakovosti iazyka*, în „Izvestiya Akademii Nauk SSSR", XVIII, 1954, p. 216 și urm; cf. Al. Graur, *op. cit.*, pp. 171—172.

Scanned with OKEN Scanner

plexul sonor și sens[1] există un raport direct: cînd pronunț *copac*, ideea despre acest obiect (conceptul de *copac*) va apărea în conștiința mea: complexul sonor — sau *numele*, în terminologia lui St. Ullmann, — evocă ***sensul***. Există de asemenea o relație directă între sens și obiect: ideea pe care mi-o fac despre copac (conceptul) este un reziduu, o schemă derivată din experiențele trecute cînd am perceput obiectul: sensul se ***raportează*** la obiect; el este așa-zicînd „reflexul" său pe planul memoriei[2].

Nu aceeași este conexiunea, observă în continuare St. Ullmann, dintre nume și obiect. Legătura lor nu este directă și nemijlocită. Căci numele evocă nu obiectul *(la chose)*, ci ideea despre obiect, adică sensul. Situat la jumătatea drumului între limbă și realitatea non-lingvistică, sensul servește de legătură între lumea numelor și aceea a obiectelor *(le monde des noms et celui des choses)*. Acest caracter *mediat* al raportului dintre nume și obiect, adaugă în continuare același autor, a fost pus în evidență de scolastica medievală prin formula *„vox significat mediantibus conceptibus"* și relevat de F. de Saussure în cunoscuta definiție: „Semnul lingvistic unește nu un lucru și un nume, ci un concept și o imagine acustică"[3]. Aceste relații au făcut obiectul cercetărilor lui Ogden și Richards, fiind ilustrate prin cunoscutul triunghi care le poartă numele. Folosind o terminologie mai simplificată, împrumutată de la Ullmann[4], rezultă că numele (imaginea acustică) ***simbolizează sau evocă*** sensul, iar sensul se referă la obiectul real. Afirmația este valabilă și inversînd termenii, adică raportul este reciproc și reversibil: sensul este evocat prin nume, iar obiectul desemnat, prin sens. Nu aceeași este relația dintre nume și obiectul desemnat: între acestea nu există un raport direct, ci unul indirect realizat prin intermediul sensului. Introducerea printre elementele semnului lingvistic

---

[1] St. Ullmann, *Précis...*, p. 21, scrie „entre le mot et le sens...," de unde ar rezulta că sensul este altceva decît o parte componentă a cuvîntului.

[2] *Ibidem.*

[3] F. de Saussure, *Cours de linguistique générale*, p. 98, apud St. Ullmann, *op. cit.*

[4] St. Ullmann, *op. cit.*, pp. 22—23.

Scanned with OKEN Scanner

a celui de-al treilea termen, deşi extralingvistic, nu poate fi ignorată de cercetarea semantică[1]; el este de o însemnătate esenţială pentru analiza stilistică, şi nu mai puţin important este faptul că cei doi lingvişti disting pentru prima dată alături de funcţia referenţială a limbii şi o funcţie emoţională.

Vom reţine faptul că natura semnificaţiei[2] este variabilă în funcţie de natura celor doi termeni pe care ea îi uneşte într-un raport determinat la rîndul său de obiectul desemnat. Consecinţa acestei duble dependenţe este crearea aşa-numitelor sensuri figurate ale cuvîntului, care aparţin categoriei expresivităţii. Ele iau naştere printr-un proces de derivare semantică şi ne trimit la sensul primar sau fundamental al cuvîntului. Între expresia *vremea se strică* şi *copilul strică jucăria* are loc un proces de transfer semantic sau ceea ce lingviştii numeau mai demult „lărgirea sensului", fenomen posibil şi perceput ca expresiv numai dacă în a doua variantă se păstrează înţelesul originar al verbului de „schimbare din bine în rău". O astfel de nuanţă semantică a fost asociată la început de vorbitori şi sesizată ca atare. Astăzi, în planul sistemului limbii, ea ne apare ca un simplu fenomen analogic care interesează lexicologia, nu şi stilistica. Extinderea sensului de la un obiect la altul se realizează, în această împrejurare, fără modificarea complexului sonor. Expresivitatea verbului din primul exemplu aparţine limbii vorbite şi celei populare, ea fiind motivată, din punct de vedere lingvistic, prin raportarea sensului „derivat" la sensul propriu al cuvîntului, ca nume al unui obiect din planul extralingvistic, spre care ne trimite sensul. Avem a face cu fapte expresive din domeniul *polisemiei*. Semnul lingvistic într-un cuvînt polisemantic este *relativ* arbitrar sau, ceea ce e totuna, relativ motivat, faţă de primul termen al cărui caracter arbitrar este absolut. Faptul este similar cu ceea ce se întîmplă în planul derivării lexicale, unde *fier*, de pildă,

[1] St. Ullmann, *op. cit.*, p. 23.

[2] Termenul de *semnificaţie* este echivalent pentru noi cu acela de „sens", şi nu cu acela de „raport de evocare reciprocă ce uneşte numele cu sensul", pe care i-l dă St. Ullmann în lucrarea menţionată.

Scanned with OKEN Scanner

este nemotivat, dar *fierar* nu mai e în aceeași măsură, căci el evocă termenul simplu *fier*, din care derivă, iar prin sufixul *-ar* poate fi asociat și cu alți termeni: *cizmar*, *hornar*, *plugar* etc.

4) Alta este situația în exemple ca *a deceda*, *a pieri*, *a răposa*, *a se pristăvi*, *a-și da obștescul sfîrșit*, *a da ortul popii*, *a crăpa* etc. Și aici semnificația generală este aceeași, căci ea este prezentă sub forma noțiunii *a muri* în toate verbele menționate; complexul sonor diferă însă. Toate variantele lexicale amintite sînt semne ale aceleiași noțiuni: ele au aceeași semnificație. Sensurile lor speciale sînt însă diferite, căci prin ele se introduce o notă particulară sugerînd elemente în plus, de ordin afectiv, sau diferențiate funcțional și adăugate la semnificația cuprinsă în noțiune. Această întrebuințare specială alcătuiește *valoarea* lor sau funcția convențională, specială, în cadrul întrebuințării sociale a limbii. Ea derivă nu dintr-un raport existent ca atare în afara noastră, ci este în funcție de: a) ceea ce conștiința individuală a vorbitorului asociază la semnificație ca formă a reacției sale subiective; b) ceea ce evocă cuvîntul aparținînd unui alt limbaj cînd este plasat în contextul limbii comune sau al celei literare. Avem a face în acest caz cu fenomenul sinonimiei stilistice. Valorile create pe această cale sînt valori stilistice-afective sau stilistice-funcționale. Sinonimele sînt deci cuvinte care desemnează aceeași noțiune, au același sens fundamental, nu însă și aceeași valoare[1] sau aceeași funcție specială[2], de unde rezultă că ele nu se pot înlocui între ele. Sinonimele nu au nici aceeași extensiune, adică nu apar la una și aceeași categorie de vorbitori sau în aceleași împrejurări: *a muri* este termenul general, *a deceda* este termenul oficial, *a răposa* este un arhaism aparținînd limbajului bisericesc, clerical, *a da ortul popii* caracterizează limbajul familiar, *a crăpa*, limbajul vulgar

[1] Cf. M. Cressot, *Le style et ses techniques*, p. 42 și urm.

[2] Folosim termenul de *funcție* în sensul concepției lingviștilor praghezi, pentru care limba este un sistem de semne avînd un caracter social și funcțional, aflat într-un raport nemijlocit cu realitatea, precum și cu societatea care-i determină diferențierea și stratificarea funcțională. Cf. *Osnovnyje napravlenija Strukturalizma*, p. 115.

Scanned with OKEN Scanner

etc. Problema stilurilor limbii poate fi privită astfel ca o vastă problemă de „sinonimie", ţinîndu-se seama de fiecare dată de factorii care transformă semnificaţia (generală) a cuvîntului într-o valoare individuală, adică afectivă sau expresiv-funcţională. În această situaţie, cuvîntul îşi păstrează însă şi o parte din semnificaţia lui iniţială, particulară şi intuitivă, inclusă sub formă de valoare în noul cuvînt, devenit acum termen afectiv sau expresiv: *a răposa* înseamnă „a muri" + ... „a se odihni". Prin urmare, sensul „figurat" al cuvîntului nu este altceva decît o valoare „adăugată" semnificaţiei sau sensului fundamental al cuvîntului, fapt care îi schimbă calitatea semantică în una stilistică, afectivă sau expresivă, „evocatoare", fără ca prin aceasta înţelesul noţiunii să fie anulat. Lingviştii structuralişti vorbesc în astfel de cazuri de sensuri *denotative* sau *denotaţii* (sensul propriu, fundamental, primar, aşa cum îl găsim în dicţionar) şi sensuri *conotative* sau *conotaţii* (accepţiile semantice speciale, derivate, ale unui cuvînt, într-un anumit context). Limba vorbită face apel la sensurile conotative, prin care comunicarea dobîndeşte accente expresive, cu atît mai mult cînd ele sînt produsul unei atitudini afective şi al fanteziei. Ele sînt însă bunuri ale limbii populare, în sensul că fac parte din comunitatea lingvistică în sînul căreia au fost create şi care le transmite şi le impune concretizîndu-le în actul comunicării. Valorile din prima categorie, aparţinînd polisemiei (de tipul *a strica),* le putem numi *semantice,* pe acestea din urmă, aparţinînd sinonimiei (de tipul *a răposa*) le vom numi *stilistice.*

5) Există şi a treia categorie de valori, care se întemeiază pe cele două tipuri menţionate acum. Ele apar în limba literaturii artistice[1] şi se caracterizează prin cîteva trăsături esenţiale care le deosebesc de celelalte. Astfel, în poezia *De-a v-aţi ascuns* de Arghezi, substantivul compus care serveşte ca titlu poeziei este asociat mai întîi cu sensul obişnuit de „joc de copii", cu care cuvîntul este întrebuinţat în limba comună. Cuvintele cu care în-

[1] Vezi R. A. Budagov, *Introducere în ştiinţa limbii,* p. 44 şi urm.

Scanned with OKEN Scanner

cepe poezia: „Dragii mei, o să mă joc odată / Cu voi . . .“ sînt percepute de cititor în sensul lor propriu. Din versurile următoare, cititorul află că jocul va fi „de-a ceva ciudat“, şi se va întîmpla cîndva, nu se ştie cînd, poate după un asfinţit de soare. Sensul fundamental nu mai acoperă conţinutul nou pe care cuvîntul îl cuprinde acum. Cu atît mai mult se lărgesc limitele semantice ale cuvîntului cînd poetul defineşte jocul drept „joc viclean de bătrîni“, în care sînt prinşi toţi cei ce s-au născut — stăpîni şi slugi, flori şi păsări şi cîini — „şi fiecare îl joacă bine“. Abia acum cititorul află că acest joc care se isprăveşte „totdeauna frumos“, fără să dea greş, este trecerea de la viaţă la moarte, urmată treptat, tot „fără greş“, de uitare. *De-a v-aţi ascuns* este, aşadar, numele simbolic al clipei despărţirii de lume; sensul lui se găseşte într-o relaţie foarte îndepărtată de cel propriu din care s-a dezvoltat; el este *o creaţie a poetului* şi reprezintă o condiţie esenţială pentru înţelegerea conţinutului de idei şi sentimente al poeziei. Cuvîntul a dobîndit o *valoare estetică*, el numeşte *altceva* decît ceea ce desemnează acelaşi cuvînt în limba vorbită. Sensul propriu, fundamental al substantivului nu a dispărut însă cu totul, el este prezent ca un „rudiment semantic“ alături de cel creat de poet şi îndeplineşte funcţia de a sugera o altă realitate, inofensivă şi diferită de cea gîndită de poet; el atenuează ideea de moarte, asimilînd-o cu un joc şi în felul acesta îi „îmblînzeşte“ şi îi „umanizează“ chipul, coborînd-o printre lucrurile pămînteşti care intră într-o ordine firească şi înţeleaptă a lumii. În aceasta constă şi deosebirea dintre cuvînt ca semn lingvistic şi cuvîntul poetic ca simbol. Semnul lingvistic fiind, în general, arbitrar sau nemotivat[1], nu poate fi identificat, după Saussure, cu simbolul. Acesta din urmă se caracterizează prin faptul că „nu este niciodată total arbitrar; el nu este vid, există un rest de legătură naturală între semnificant

[1] Despre istoricul teoriei caracterului arbitrar al semnului, de la Aristotel şi pînă la Saussure, cu indicarea izvoarelor din filozofia scolastică, din filozofia şi lingvistica secolelor următoare, vezi excelentul studiu al lui E. Coseriu, *L'arbitraire du signe. Zur Spätgeschichte eines aristotelischen Begriffes*, în „Archiv...“, 204 Band, 119 Jahrgang, 2 Heft, Juli 1967, pp. 81—112.

Scanned with OKEN Scanner

și semnificat. Simbolul justiției, balanța, nu ar putea să fie înlocuit prin orice altceva, de pildă printr-un car"[1]. Expresivitatea lingvistică și cea poetică îndeosebi se sprijină pe însușirea semnificantului de a funcționa ca simbol pentru un alt semnificat. Caracterul sugestiv al reprezentării este rezultatul acestei percepții duble ce însoțește fenomenul reprezentat. Și, deoarece simbolul nu este niciodată total arbitrar și vid, alegerea lui adecvată constrînge cunoașterea conceptuală să dea semnificației forma imaginii sugestive.

6) Pentru ca imaginea acustică „de-a v-ați ascuns" să poată dobîndi acest caracter de dublu semnificat, dintre care cel de-al doilea — cel figurat — să-și poată dezvălui și îndeplini funcția estetică, ea trebuie să se desfășoare în timp și să se organizeze într-un context. Se manifestă aici supunerea semnificatului la cel de-al doilea principiu stabilit de F. de Saussure — caracterul liniar al semnificantului: *„Le significant, étant de nature auditive, se déroule dans le temps seul et a les caractères qu'il emprunte au temps: a) il représente une étendue, et b) cette étendue est mesurable dans une dimension: c'est une ligne"*[2]. Afirmația este valabilă pentru fiecare unitate a lanțului vorbirii, începînd de la foneme și terminînd cu contextul, în sensul cel mai larg al cuvîntului. Stilistica literară este sub acest aspect o disciplină prin definiție „structuralistă", căci ea studiază mesajul poetic privindu-l ca entitate, iar elementele ce-l compun, prin raportarea lor la o structură, la un ansamblu a cărui trăsătură esențială constă în interdependența părților din care este alcătuit. Spre deosebire de lingvistică, stilistica literară examinează acest ansamblu nu numai pentru a descoperi rețeaua de relații sub care se manifestă limba ca sistem de semne[3], ci pentru a pune în relief mijloacele diferențiate prin care conținutul unei comunicări artistice se dezvăluie sub formele unui raport nou, gîndit de artist și perceput de destinatar ca un acord desăvîrșit

[1] F. de Saussure, *op. cit.*, p. 103.
[2] *Ibidem.*
[3] Cf. I. Coteanu, *Principalele aspecte ale structuralismului contemporan*, în *Elemente de lingvistică structurală*, p. 7. și urm.

Scanned with OKEN Scanner

între materialul sonor, sens și fenomenul desemnat. „Artistul creează cu ajutorul întregului", scria Goethe. Această imagine a întregului, care se impune conștiinței noastre în actul percepției artistice, apare nu ca o sumă de fapte de limbă izolate, ci ca o realitate *unică* și *evocatoare*[1]. Raporturile dintre complexul sonor și sens, deși subsumate unui principiu unificator și ordonator, nu rămîn totuși aceleași de la un capitol la celălalt al contextului. Să urmărim cum se realizează și se modifică aceste raporturi în exemplul ce urmează, luat din romanul *Răscoala* de L. Rebreanu:

„Gestul jandarmului scoase cu totul din minți pe Petre, care-l socotea ca o nouă înjosire a lui în fața satului. Respinse violent mîna plutonierului, se smuci înapoi peste oamenii din dosul lui, răcnind furios:

— Ia mîna de pe mine!... De ce pui mîna pe mine?... Ce-s eu, sluga ta, să pui mîna pe mine?... Mă batjocorești pe mine... De ce-ai pus mîna pe mine?

Mulțimea de țărani fu pătrunsă brusc de un fior, parcă răcnetele lui Petre i-ar fi răscolit toate durerile. Înainte ca lumea să se dezmeticească și să pornească pe făgașul deschis de feciorul Smarandei, primarul Ion Pravilă sări la dînsul și-i zise prietenos dar și poruncitor, găsind tocmai glasul potrivit împrejurării:

— Taci, băiete, că n-a pus nimeni mîna pe tine și nici nu te-a batjocorit! Taci și mai bine du-te și-ți vezi de treabă și nu strica adunarea creștinilor!

Serafim Mogoș și Nicolae Dragoș, dintre cei mai de aproape, precum și alți cîțiva mai dinspre uliță mormăiră ca într-un glas:

— Să nu mai puie mîna pe dînsul!... De ce-a pus mîna?

Primarul, profitînd de amestecul lor, continuă cu aceeași energie:

---

[1] „Multiplicitatea lingvistică — scrie G. Bertoni — se întemeiază pe unitate și atunci limba lui Dante nu mai e un «fapt», ci un «act», nu mai e *érgon*, ci *enérgeia*, nu mai e subdivizată într-un fel atomistic în cuvinte (în articole, substantive, adverbe etc.), ci este în întregime un singur cuvînt, un singur verb, un «continuum», fiindcă nu mai este concepută abstract, ci concret". *(Breviario di neolinguistica. Princìpi generali*, Modena, 1925, p. 10).

— Hai Serafime și tu Nicule, haideți, luați-l voi și duceți-l să se răcorească! . . . Hai, hai, nu stați!

Sugestionat parcă de stăruința primarului, Petre își croi drum spre uliță, urmat de cei doi și apoi ici-colo, de alții. Depărtîndu-se însă striga mereu aceleași cuvinte, parcă limba i s-ar fi răsucit astfel, încît altceva să nu mai poată rosti:

— De ce pune mîna pe mine, că nu-s batjocura nimănui . . . De ce pune mîna . . .

. . . . . .

La cîrciuma lui Busuioc era gălăgie și veselie. Din prag, cîrciumarul salută cu mare plecăciune. După ce trecu bătrînul Iuga, zgomotul care încetase o clipă, reîncepu. Se auzea limpede glasul lui Petre:

— De ce să puie mîna pe mine"? (*Răscoala,* ed. 1957, pp. 330—333).

Ne reține atenția în acest context felul în care semnul lingvistic ca element al lanțului sonor își modifică treptat calitatea semantică inițială pe măsură ce comunicarea se prelungește în timp pe axa sintagmatică, pînă acolo încît ajunge să semnifice „altceva", în comparație cu conținutul ei din prima secvență. Acest „altceva" este rezultatul nu numai al ordinii liniare a vorbirii, „după expresia lui Cournot"[1], ci și produsul concomitent al ordinii ei în planul adîncimii pe care se înscriu raporturile numite de F. de Saussure asociative[2]. Cele două forme ale grupării — sintagmatice și asociative — se presupun unele pe altele și se condiționează reciproc[3]. În ultimele replici ale personajului lui Rebreanu propoziția în forma ei inițială „De ce pui mîna pe mine?" nu mai este o simplă expresie a unui enunț în care vorbitorul așteaptă un răspuns. Ea nu fusese rostită de fapt nici de la început cu această intenție. Cu atît mai mult rămîne „fără obiect" după ce interlocutorul nu mai este de față. „Întrebarea" revine însă cu aceeași insistență, adresată celor din jur, ca și cum aceștia ar cunoaște mobilul gestului schițat de jandarm și nu vor să-l destăinuie. *A pune mîna* nu înseamnă aici „a atinge", ci „a atenta prin vio-

[1] Tudor Vianu, *Simbolul artistic,* în *Postume,* p. 141.
[2] F. de Saussure, *op. cit.,* p. 173.
[3] *Ibidem,* p. 177.

Scanned with OKEN Scanner

lență la libertate", un sentiment care traduce o stare de spirit generală și clocotitoare. Această impresie a cărei intensitate crește pe măsură ce înaintăm în context dobîndește consistență prin aceea că protestul țăranului nu este înregistrat de conștiința noastră ca o reacție întîmplătoare și izolată, ci ca reflex al unei răbufniri colective. Prezența masei de țărani, cu suferințele și doleanțele lor, figurează ca un fundal necesar, determinînd un întreg complex de asociații care însoțesc ca un cortegiu cuvintele de mînie ale unuia din ei. Enunțul depășește simpla comunicare lingvistică; el cuprinde sensuri mai adînci, care se amplifică de la o replică la alta pînă se revarsă peste limitele semantice ale valorilor și funcțiilor propozițiilor ce intră în compunerea lui. Avem a face cu un fapt de expresivitate artistică sau, ceea ce e totuna, cu o motivare estetică datorită contextului în care cele două planuri — cel sintagmatic sau orizontal și cel asociativ sau vertical — se întîlnesc, dînd contextului dimensiunea temporală care face posibilă modificarea raportului semantic dintre termenii propoziției, convertiți într-un raport de *semnificație estetică*.

Dar acesta nu este singurul izvor al impresiei, mai exact poate al *senzației* puternice de adevăr pe care o înregistrăm în lectura acestui fragment, de unde rezultă că simpla consemnare a desfășurării secvențelor pe dimensiunea celor două axe nu este suficientă. Expresivitatea este și proprietatea de a transmite convingeri, cuvintele însuflețite de convingeri fiind tot atît de expresive ca și acelea care deșteaptă imagini[1]. Fenomenul este caracteristic unora dintre marii scriitori realiști, cum sînt

[1] Henri Wald, *Realitate și limbaj*, București, Editura Academiei R.S.R., p. 100. Funcția expresivă îndeplinită de materialul lingvistic în astfel de împrejurări ne întoarce spre semnificația cuvintelor. „Crearea unor convingeri comune și concordante presupune nu numai înțelegerea identică a ideilor exprimate, ci și recunoașterea în comun a adevărului acestor idei" (Adam Schaff, *Introducere în semantică*, București, Editura Științifică, 1966, p. 175). Această recunoaștere se exprimă prin adeziunea cititorului, pentru care adevărul înfățișat devine și propriul său adevăr.

Scanned with OKEN Scanner

Rebreanu, Tolstoi sau Dostoievski, al căror „stil" prezintă dificultăţi în ce priveşte definirea *expresiei*, desprinsă de obiectul şi sensul intim al gîndirii artistice.

2. MOTIVAREA ESTETICĂ A VALORILOR EXPRESIVE ÎN LIMBA ARTISTICĂ

1) Într-un capitol anterior aminteam că psihologul austriac K. Bühler atribuie limbajului o triplă funcţie şi anume: funcţia de *exprimare (Ausdruck)*, cea *impresivă (Appell)* şi cea de *reprezentare (Darstellung)*[1]. Aceste funcţii se manifestă în grade diferite în orice comunicare şi în fiecare dintre compartimentele ei lingvistice: fonetică, gramatică şi lexic. Prima dintre acestea corespunde, pe plan lingvistic, funcţiei generale a limbii de a exprima prin mijloace sonore semnificaţia mesajului; valoarea ei este, sub acest aspect, *logică, noţională*. Pornind de la această funcţie, comunicarea devine — sau poate deveni — expresivă cînd poartă un anumit accent spontan, inconştient, aducînd informaţii despre mediul din care face parte vorbitorul, despre gradul său de cultură, despre graiul căruia îi aparţine sau despre unele trăsături fiziologice ori psihice care-l individualizează[2]. Astfel, formula „renumeraţie mică, după buget" în gura lui Pristanda ne informează despre categoria socială de slujbaş, căreia el îi aparţine, precum şi despre gradul său de cultură. Alte particularităţi ale limbii personajelor lui Caragiale, de pildă folosirea formei iotacizate a verbelor, indică apartenenţa eroilor la graiul muntean; „neicusorule", rostit astfel de Agamiţă Dandanache, trădează o particularitate de ordin fiziologic; „ai puţintică răbdare" a lui Trahanache este o expresie care ţine de psihologia personajului versat în acţiuni de culise. Funcţia generală, de

[1] Cf. I. Fónagy, *Le langage poétique: forme et fonction*, în *loc. cit.*, pp. 84—85; B. Malmberg, *Les nouvelles tendances de la linguistique*, pp. 308—316.

[2] Cf. Pierre Guiraud, *La stylistique*, pp. 46—47, a cărui clasificare modificată o adoptăm, completînd-o pe cea a lui Bühler.

exprimare, a limbii se prelungește și *se convertește* în valori *expresive*: informația noțională se colorează stilistic.

Cea de-a doua funcție dă naștere valorilor impresive, rezultate din intențiile conștiente implicate în comunicare și adresate destinatarului. Aceste valori pot fi de natură estetică, etică, didactică etc. P. Guiraud consideră ca valori stilistice numai pe acestea două[1], adică valorile *expresive* — neintenționate, și cele *impresive* — intenționate. Aceasta este consecința accepției pe care stilisticianul francez o atribuie noțiunii de valoare stilistică, întrucît ea „postulează existența mai multor mijloace de expresie pentru aceeași idee: acestea poartă numele de *variante stilistice,* dintre care fiecare constituie o *modalitate particulară* de a exprima aceeași noțiune"[2]. Dar, alături de acestea și derivînd din ele sînt valorile rezultate din funcția de reprezentare a limbii. Acestea sînt valori prin excelență estetice. Ele nu presupun o altă variantă posibilă pentru exprimarea aceleiași noțiuni, nu admit mijloace echivalente, sinonimice, ci reprezintă forme unice, ireductibile, în comparație, de pildă, cu limbajul științific[3]. În aceasta rezidă una dintre deosebirile esențiale dintre expresivitatea limbii comune și expresivitatea limbii poetice. „Omul comun, scrie Tudor Vianu, poate exprima același lucru în chipuri deosebite; artistul într-un chip unic și de neînlocuit"[4]. Pe de altă parte, în limba curentă numai cuvîntul poate îndeplini, după K. Bühler, funcția de reprezentare a obiectului. În poezie, cum observă I. Fónagy, *„les silences et tous les autres éléments de la prosodie peuvent acquérir une fonction représentative"*[5]. Prin aceasta limbajul poetic depășește comunicarea uzuală, căci funcția lui esențială este de a

---

[1] Pierre Guiraud, *op. cit.*, pp. 46—47.
[2] *Ibidem.*
[3] Vezi Pius Servien, *Problèmes d'art et langage des sciences,* (V), în „Revue des Cours et Conférences", nr. 2, 1932, pp. 171—180; cf. Solomon Marcus, *Un precursor al poeticii matematice: Pius Servien,* în „Studii și cercetări lingvistice", XIV, nr. 4, 1963, pp. 555—563.
[4] Tudor Vianu, *Estetica,* p. 313.
[5] I. Fónagy, *op. cit.*, în *loc. cit.*, p. 85.

Scanned with OKEN Scanner

sugera, adică de a provoca nu reprezentări conceptuale, ci stări de conștiință, sentimente și emoții sau, mai exact, idei-sentimente și idei-emoții. În limbajul curent, reprezentarea se manifestă sub forma unui proces virtual, căci vorbitorul nu reface de fiecare dată actul ce leagă conceptul de obiectul care i-a dat naștere. Raționamentele și judecățile se alcătuiesc în forme care *presupun* obiectele la care se referă, dar numai în planul abstract al conceptelor, nu și în acela al reprezentării lor individuale. În limbajul poetic acest proces se actualizează de fiecare dată, mijloacele de expresie se raportează în fiecare caz în parte la o anumită realitate, la un anumit aspect sau moment al ei, percepute intuitiv. „Potrivit conștiinței obișnuite care se mișcă pe planul propriu al intelectului, scrie Hegel, cînd ascult sau citesc, pricep nemijlocit o dată cu cuvîntul și semnificația lui, fără să am această semnificație, adică imaginea ei, înaintea reprezentării. Cînd spunem, de exemplu, «soarele» sau «dimineața», pentru noi este limpede ce se înțelege prin aceste cuvinte, se înțelege «de dimineață» sau «soarele» însuși, fără să-mi ofere ceva de ordin intuitiv. În schimb, spunînd: «Cînd se înalță, abia trezită, Aurora cea cu degete trandafirii», obiectiv poetul exprimă același lucru, dar expresia poetică ne dă *mai mult*, deoarece ea adaugă la înțelegere și o intuiție a obiectului perceput sau, mai curînd, înlătură simpla înțelegere abstractă, punînd în locul ei ceva determinat și real“[1]. Să recurgem la un alt exemplu din limba literaturii. Între propoziția „Retrăiesc din plin visurile de altădată“ și aceste versuri din T. Arghezi: „Cenușa visărilor noastre / Se cerne grămezi peste noi“, metafora *cenușa visărilor* devine expresia proprie pentru a denumi trăirea unei stări sufletești unice, aceea a reîntîlnirii tîrzii cu ceea ce se mai păstrează, în forme stinse și reci dar copleșitoare, dintr-o lume de gînduri. Expresia poetică cuprinde un plus de informație în comparație cu corespondentul ei conceptual și prozaic; pentru acest motiv ea nu se poate reduce la o altă expresie decît cu riscul de a se comunica altceva. Funcția îndeplinită de substantivele și verbele acestui

[1] G. W. Hegel, *Prelegeri de estetică*, p. 401.

Scanned with OKEN Scanner

enunț nu poate fi despărțită de mijloacele specifice prin care se exprimă ea și care introduc fenomenul desemnat în conștiința noastră sub forma unor reprezentări de altă natură. Nu numai „procedeele figurate" se subordonează acestui scop, ci un întreg complex de factori de natură variată, pe care-i vom examina pe larg în altă parte. Pentru moment vom menționa doar că într-un vers ca acesta: „Argint e pe ape și aur în aer" nu numai întrebuințarea figurată a substantivelor creează imaginea purității strălucitoare a întinderilor de apă și a văzduhului, ci și succesiunea ritmică a elementelor versului, în care accentele principale sînt distribuite pe vocala *i* și de trei ori pe vocala *a*, aflată de fiecare dată în altă ambianță fonetică: o dată urmată de o consoană *(ape)*, a doua oară de vocala *u (aur)* și în ultima de *e (aer)*. Intervertirea ordinii elementelor alcătuitoare ale versului slăbește și tulbură reprezentarea, fără s-o anuleze totuși. Dar ea nu mai păstrează forța de sugestie prin care se impune conștiinței noastre ca fenomen individual și concret: valoarea estetică pălește, își alterează sau își modifică conținutul; căci expresia poetică nu este *o simplă variantă stilistică*, substituită, ci o expresie *unică*, pentru o realitate trăită. Putem înlocui, în limbajul lui Ghiță Pristanda, substantivul *renumerație* cu altul din aceeași categorie, tot astfel *famelie* sau *catrindală*: valoarea pe care aceste variante o vor cuprinde va fi aceeași, ea ne va informa în aceeași măsură despre gradul de cultură al personajului. Dar dacă în versul lui Eminescu înlocuim substantivul *ape* cu *rîuri* sau *aer* cu *văzduh* obținem o propoziție echivalentă din punct de vedere lingvistic, nu însă și sub aspectul gradului ei de expresivitate poetică. *Valorile estetice se întemeiază pe funcția de reprezentare și, prin aceasta, de sugestie a limbii, care potențează semnificația comunicării prin raportarea ei la obiectul desemnat*, a cărui relație cu complexul sonor (sau cu numele, după St. Ullmann) nu este indirectă sau, în orice caz, este mai puțin arbitrară decît relația care unește același complex cu obiectul denumit în comunicarea uzua-

Scanned with OKEN Scanner

lă[1]. Poeţii au avut întotdeauna conştiinţa că materialul sonor nu este cu totul străin şi exterior sensului cuvintelor. Fără a pomeni pe simbolişti, care şi-au făcut din această intuiţie un principiu estetic, să-l amintim pe Eminescu care, după cum aflăm de la Slavici, considera vocalele *ă*, *î* şi diftongii *ea*, *oa*, precum şi formele moldoveneşti susceptibile de valori estetice superioare în comparaţie cu altele[2]. „Un poet — scrie Lucian Blaga — înclină să nu vadă niciodată echivalenţele de sens absolute între anumite cuvinte izolate a două limbi diferite. Aceasta vine de acolo că pentru poeţi, mai mult decît pentru alţi oameni, însuşi «corpul sonor» al cuvîntului este privit şi ca substanţă, iar nu numai ca formă".

2) Aşadar valorile expresive ale limbii, privite ca valori estetice, se deosebesc de cele noţionale şi impresive, dacă avem în vedere definiţia saussuriană că valoarea este ceea ce semnificatul datorează prezenţei altor semnificaţi, că, altfel spus, ea rezultă dintr-o opoziţie şi că este prin natura ei negativă[3]. Afirmaţia este valabilă pe plan lingvistic şi stilistic-impresiv (afectiv), nu însă şi în planul valorilor expresiv-estetice. Acestea din urmă nu rezultă numai dintr-o opoziţie, specificul lor nu rezidă în ceea ce *nu* sînt ele, ci în ceea ce *exprimă* ele. Aceasta este o condiţie a creării lor, nu şi o cauză a existenţei lor, care să explice funcţia pe care o îndeplinesc în limba artistică. Valorile — gramaticale, semantice sau stilistic-afective — presupun existenţa sinonimelor care le pun în evidenţă. În *a se urca* (pe scară), *a se înălţa* (la un ideal) şi *a se cocoţa* (pe gard) valorile semantice şi stilistice ale ultimelor două verbe sînt distinc-

---

[1] Despre funcţia de sugestie a limbii artistice vezi şi E. Lovinescu, *Dubla funcţie a limbii: noţională şi sugestivă*, în *Istoria literaturii române contemporane*, VI, Bucureşti, Editura „Ancora", [1929], pp. 144—173.

[2] I. Slavici, *Eminescu şi limba românească*, în *Amintiri*, Bucureşti, E.S.P.L.A., 1967, p. 34.

[3] F. de Saussure, *op. cit.*, p. 155 şi urm.; vezi şi interesantul studiu al lui E. Buyssens, *Problèmes de sémantique*, în *Communications et Rapports...*, pp. 1—15, în care autorul pune în discuţie conceptul de semnificat şi cel de valoare, propunînd termenul de „designant" pentru denumirea obiectului gîndirii (p. 3).

te, dacă le opunem una celeilalte, și amîndouă termenului noțional, neutru, *a se urca*. Dar dacă un cuvînt nu are sinonim, se întreabă E. Buyssens, ca, de exemplu, termenul chimic *helium*, nu vedem cum s-ar putea descoperi valoarea lui[1], decît precizăm noi, opunîndu-l tuturor celorlalte cuvinte, fapt care complică însă lucrurile.

Desigur că acesta este un caz aparte, nu atît pentru faptul că substantivul este un „designant" pentru un element chimic, cît pentru că întrebuințarea lui limitată nu a creat premisele necesare pentru a i se atașa și alte valori. În schimb, *clorura de sodiu* și *sarea de bucătărie*, deși desemnează aceeași noțiune, evocă — întrucît aparțin unor sfere de activitate diferite — pe de o parte atmosfera de laborator, și, pe de altă parte, atmosfera domestică și culinară. *Valorile estetice, în schimb, rezidă în capacitatea intrinsecă a mijloacelor de expresie de a fi actualizate cu scopul de a îndeplini o funcție de evocare artistică. Ele nu admit echivalente, decît dacă artistul alege el însuși între mai multe ipostaze ale gîndirii artistice.* Opțiunea pentru una din ele reclamă folosirea unui anumit procedeu, care este și singurul posibil. Problema „formei" de expresie devine o problemă de „substanță" a gîndirii și sentimentelor artistului. Cînd Sadoveanu, vorbind despre Ștefan cel Mare în *Frații Jderi*, folosește în vorbirea indirectă formulele „luminăția sa", „măria sa", el adoptă atitudinea personajelor sale, ca și cum autorul însuși ar fi contemporan cu întîmplările evocate și ar împărtăși sentimentele de respect cu care-l priveau pe domnitor oamenii acelei epoci. Procedeul utilizat de scriitor este determinat în ultimă instanță de modul cum și-l reprezintă artistul pe voievod, și anume din perspectiva psihologiei unei țări întregi: domnitorul este o personalitate despre care, chiar în absența lui, nu se poate vorbi decît în formule de adresare ceremonioase. Expresivitatea variantei artistice este motivată de această modalitate specifică de reprezentare a faptelor, asociate cu trăirea lor, care situează comunicarea într-un plan intuitiv și emoțional totodată. Pentru a ilustra această afirmație este necesar să recurgem la un context unitar, examinînd fe-

[1] E. Buyssens, *op. cit.*, în *loc. cit.*

lul în care colaborează mijloacele de expresie pentru realizarea acestei funcţii estetice, specifice limbajului artistic. Poezia lui Eminescu *Cînd însuşi glasul,* pe care o transcriem, ne va oferi acest prilej.

„Cînd însuşi glasul gîndurilor tace,
Mă-ngînă cîntul unei dulci evlavii —
Atunci te chem; chemarea-mi asculta-vei?
Din neguri reci plutind te vei desface?

Puterea nopţii blînd însenina-vei
Cu ochii mari şi purtători de pace?
Răsai din umbra vremilor încoace,
Ca să te văd venind — ca-n vis, aşa vii!

Cobori încet . . . aproape, mai aproape,
Te pleacă iar zîmbind peste-a mea faţă.
A ta iubire cu-n suspin arat-o.

Cu geana ta m-atinge pe pleoape,
Să simt fiorii strîngerii în braţe —
Pe veci pierduto, vecinic adorato!“

Este o chemare a iubirii care coboară în sufletul poetului ca adierea pură a unui cîntec venit din depărtări mari, în clipe de adîncă pace, un cîntec care-i inundă fiinţa cu puterea atotstăpînitoare a amintirii. Chemarea poetului se îndreaptă spre o iubire dintr-un trecut pe care-l simţim aşternut peste vreme ca o pînză de ceaţă rece. Singură lumina iubirii ar mai putea însenina cu vraja ei clipele aşteptării. Este cu putinţă reîntoarcerea ei? Propoziţiile interogative — „chemarea-mi asculta-vei? / Din neguri reci plutind te vei desface? / Puterea nopţii blînd însenina-vei“? ne introduc în monolog şi exprimă îndoiala poetului învăluită de teamă. Inversiunile *asculta-vei, însenina-vei* contribuie la accentuarea sentimentului de incertitudine.

Invocarea care urmează — „Răsai din umbra vremilor încoace . . .“ situează venirea aşteptată a iubitei într-un plan aparţinînd descrierilor cosmice: el o vede *răsărind* ca un astru din *umbra* întunecoasă a vremii, adică din veşnicia timpului ce pare că s-a scurs pentru a o acoperi cu uitarea.

Scanned with OKEN Scanner

Pînă aici imaginile proiectau sentimentele poetului pe dimensiunile infinite ale timpului și spațiului, sugerate prin metaforele *neguri reci, noapte, umbra vremilor, răsărirea* chipului ființei iubite din umbrele trecutului. Există în aceste imagini un reflex al gîndirii poetice a lui Eminescu, înclinată să scruteze și să străbată zonele îndepărtate ale cugetării omenești. Viziunea aceasta se răsfrînge și asupra universului interior al simțirilor intime ale poetului. „Tu numai ești în visu-mi luceafărul pe mări", se adresează poetul iubitei în *Apari să dai lumină,* unde măsura sentimentelor sale este sugerată de veșnicia în timp a aștrilor și de imensitatea întinderii mărilor. Tot astfel în versurile:

„Tu nici nu știi a ta apropiere
Cum inima de-adînc o liniștește
Ca răsărirea stelei în tăcere".

Primele două strofe ale sonetului fac parte din această lume a gîndirii poetului, care înalță sentimentele de iubire pe o treaptă alăturată meditației filozofice.

În ultimele două strofe, se trece pe un alt plan al lirismului, acela al reprezentărilor vii, născute din actualizarea și trăirea visului. Conjunctivul fără *să* — în locul imperativului — urmat de complinirile adverbiale: *„cobori încet, ... aproape, mai aproape"*, este forma proprie și necesară nu numai pentru a sugera ideea de rugăminte, ci și — mai ales — pentru a da expresie unui fapt resimțit de poet ca petrecîndu-se aievea, prin identificarea visului cu realitatea, adică prin transfigurarea stării de visare în sentimentul prezenței iubitei. În continuare, funcția imperativului este atenuată, de data aceasta prin inversiune: *„Te pleacă* iar zîmbind peste-a mea față ..." „Cu geana ta *m-atinge* pe pleoape ...". Impresia de apropiere treptată a iubitei se datorește acestor reprezentări concrete ale gesturilor ei. Întreaga semnificație a poeziei este sintetizată în ultimul vers: *„Pe veci* pierduto, *vecinic* adorato" ! Totul a fost un vis sortit să rămînă mereu viu și mereu neîmplinit: icoana stelei ce-a murit îl urmărește cu lumina ei halucinantă. Epitetul *pe veci,* reluat sub forma variantei *vecinic* (din nou ideea de eternitate!) accentuează dramatic antiteza:

Scanned with OKEN Scanner

din noaptea trecutului stins pentru totdeauna nu mai poate străbate decît lumina dureroasă a amintirii nestinse.

Dacă particularităţile de expresie individuale şi unice definesc formula stilistică a unei opere literare, înseamnă că ele ne dau posibilitatea să pătrundem mai adînc în gîndirea artistică a scriitorului, în măsura în care ne permite corespondenţa dintre mijloacele stilistice şi mesajul operei. Să ilustrăm cele spuse acum printr-un alt exemplu, din care am dori să rezulte că mijloacele de expresie îşi asumă funcţia unor simboluri în raport cu contextul general al operei scriitorului, organizîndu-se într-o configuraţie stilistică motivată prin capacitatea ei de a transmite un mesaj artistic unic.

În multe dintre versurile lui Arghezi este prezentată ideea dramatică a zbaterii între pămînt şi cer, între certitudine şi îndoială, între aspiraţie şi neputinţă. Motivul revine în poezia intitulată *Omul meu*, din volumul *Ritmuri* (1966):

„Mi-ai dat un trup şi mie, înalt şi zvelt, de floare
Ca fragile de fraged, uşure şi plăpînd.
Dar ridicat spre ceruri şi-mpiedecat să zboare
Se leagănă-n călcîie, voind şi încercînd.

Fusese parcă gîndul, desprins, ieşind din humă
Să-i faci un drum spre stele, în care-i oglindit.
Căci nu-nţeleg făptura, un joc a fi din glumă
Cînd talpa de ţărînă şi lui i-ai dezlipit.

M-ai fi uitat mai bine legat de-o rădăcină,
Să mă prăvale timpul, trunchi putred peste ea,
Şi candela pribeagă-a scînteii de lumină
Să nu mi-o duc purtată de vînt din stea în stea.

Mă zgîrie şi spinul şi cremenea şi fierul,
Şi rabd în veac ispita vicleanului meu vis.
La ce mai foloseşte făpturii giuvaerul
Ce scapără-n cutia în care l-ai închis?“

Poezia are forma unui dialog, rămas mereu fără răspuns, cu Divinitatea, un dialog născut din rîvna spre cunoaştere şi certitudine a omului. Dar nu resemnarea este ideea centrală a poemului, ci voinţa şi încăpăţînarea

Scanned with OKEN Scanner

cu care el dorește să smulgă Divinității ceea ce aceasta îi refuză. Este o luptă inegală, surdă și îndîrjită a ființei omenești care, nedobîndind ceea ce i s-ar fi cuvenit, stă la pîndă, înverșunată. Răspunsurile pe care le așteaptă trebuie să fie răpite pe ascuns, cu viclenie. Nu e deznădejde și supunere a gîndului în cuvintele poetului: „La ce mai folosește făpturii giuvaerul / Ce scapără-n cutia în care l-ai închis"?, ci cutezanța de a străbate in acele regiuni ale cunoașterii care vor să înfrunte prin tăcerea lor de gheață setea de adevăr a minții omenești. Originalitatea stilistică a poemului, în care regăsim însăși viziunea artistică a creației argheziene, o putem deduce din mijloacele de expresie ale poemului. Așadar, pe de o parte *trup plăpînd și ușure, fraged ca fragile* (să se observe apropierea semantică și fonetică a ultimelor două cuvinte, diferite ca sferă de întrebuințare), *trup înalt și zvelt, de floare*, termeni privitori la lumea vegetală, care sugerează impresia de fragilitate dar și de armonie a ființei omenești, firavă prin întreaga ei alcătuire fizică. Pe de altă parte, ne întîmpină termeni materiali, sinonimi cu substantivul *pămînt: humă, țărînă*, sugerînd caracterul teluric al aceleiași ființe, existența ei solidară cu natura, din al cărei univers s-a desprins, rămînînd însă o parte a sa. Alături de aceste mijloace de expresie se situează o serie de elemente ale ei, mult mai numeroase, de o aspră plasticitate, ca *talpă, călcîie, prăvale, împiedecat, cremene, zgîrie, trunchi putred*. Sînt cuvinte luate din limbajul popular, exprimînd ideea de caznă a ființei umane de a se depăși pe sine, de a se smulge din țărînă pentru a urma chemarea blestemului sacru al gîndului iscoditor. *Candelă, scînteie* sînt substantive simbolizînd năzuințele spre cunoaștere, născute în om; ele sînt *fărîme de lumină, de ceruri, de stele*. Aspirația gîndului omenesc este de a face din această lumină, din ceruri și stele bunuri ale minții sale, căci simpla lor pîlpîire de veacuri în adîncul sufletului său îl ademenește, îl chinuie și-l răzvrătește.

Întregul mesaj al poeziei *trece* prin țesătura acestui limbaj „figurat" și „propriu" în același timp, limbaj a cărui funcție ne duce spre trăsăturile artistice individuale, așadar diferențiate din punctul de vedere al structurii sti-

Scanned with OKEN Scanner

listice. Stilul scriitorului, dedus din elementele caracteristice ale expresiei sale lingvistice, reflectă concepţia artistului despre lume şi viaţă, felul specific al viziunii sale. Poezia lui Arghezi, amintită mai sus, este una din creaţiile poetului în care surprindem nota esenţială a lirismului său, alimentat de întrebările mari ale existenţei, care răscolesc conştiinţa omului doritor să devină prin puterea spiritului său stăpîn al tainelor unui univers potrivnic lui. *Stilul*, prin care se manifestă virtuţile latente ale limbii, asigură operei nu o graţie suflată pe dinafară, ci transfigurarea gîndirii conceptuale, proces avîndu-şi punctul de plecare în sensul creaţiei şi înălţîndu-se *prin expresie şi împreună cu ea*, ca frunzişul unui arbore crescut o dată şi solidar cu rădăcinile. Stilul este rezultatul unui act de absorbire creatoare a virtualităţilor expresive ale limbii, ce se întîlnesc într-o sinteză originală, organizată deasupra faptelor de limbă, cărora mijloacele stilistice nu le sînt îndatorate decît din punct de vedere material. Motivarea structurii stilistice a unei opere trebuie căutată nu numai în abaterile de la un sistem etalon, ci şi în resorturile artistice care determină această structură, care o guvernează şi o transformă în artă a cuvîntului.

3) Discuţia privitoare la funcţia de reprezentare a limbii poetice în virtutea expresivităţii ei are nevoie de o precizare. Insistenţa noastră ar putea duce la obiecţia că poezia nu se identifică cu arta plastică, aşa cum o concepeau anticii („*ut pictura poesis*“, scria Horaţiu)[1]. Lessing acceptase această identitate, deosebind doar mijloacele la care recurge artistul literar şi cel plastic. Ideea unităţii

[1] De fapt, poetul latin se foloseşte de această comparaţie care, raportată la contextul mai larg, are alt sens decît cel ce i se atribuie cînd dictonul este interpretat izolat. Horaţiu invocă pictura pentru a respinge criteriile uniforme de apreciere a operei de artă ca individualitate diferenţiată, distinctă. Iată versurile în discuţie:

„Ut pictura poesis. Erit quae, si propius stes,
Te capiat magis, et quaedam si longius abstes;
Haec amat obscurum, volet haec sub luce videri...“
Poezia e ca şi o pictură: te farmecă una mai mult
Cînd o priveşti de aproape; alta de stai mai departe;
Uneia-i place obscurul, alta se cere privită-n lumină
(*Epistula ad Pisones*, v. 361—363).

Scanned with OKEN Scanner

dintre poezie și plastică a fost combătută cu toată tăria la începutul secolului nostru de Th. A. Meyer în lucrarea *Das Stilgesetz der Poesie* (1901) și de Max Dessoir în *Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* (1906). Pentru cei doi esteticieni germani, comentează Tudor Vianu, cuvintele sînt încărcate de o energie sentimentală, egală cu aceea a intuițiilor concrete pe care ele o egalează, chiar atunci cînd nu trezesc reprezentări ale imaginației, cum în realitate nu se întîmplă niciodată[1]. Procedeele expresive ale limbii nu izbutesc să reprezinte obiectele sub înfățișarea lor intuitivă; limbajul poetic este generator de emoție estetică prin virtuțile expresive ale imaginii, și nu emoția estetică este cea care provoacă și determină acest limbaj. Avem a face cu o comunicare cu un conținut psihic prin limbaj, cu o trăire emoțională a cuvîntului. Poezia încetează de a fi o artă poetică a fanteziei *(Dichtkunst)*, ea devine o artă a cuvîntului *(Wortkunst)*[2].

Este greu să admitem că limbajul poetic e prin el însuși artă, în sensul de *primum movens*, care dezlănțuie torentul de sentimente ce se traduc în imagine și care pune în umbră intuiția, așadar legătura directă cu obiectul comunicării *percepute* și, în funcție de aceasta, *reprezentabile*. Fără îndoială, cuvîntul nu este un simplu semn, a cărui funcție este de a reproduce anumite idei gata făcute, ci cuvîntul însuși contribuie la elaborarea ideii pe care o va exprima[3]. Dar, cum s-a observat pe drept cuvînt, nu trebuie să ne lăsăm înșelați de iluzia imanenței: cuvintele sînt totuși „mijloace" și nu în ele însele (sau nu numai în ele, în latura sonoră și îmbinarea lor specifică) rezidă arta, ci în actul de conștiință care le unifică[4]; iar prin

---

[1] Tudor Vianu, *Estetica*, p. 145.

[2] Cf. Victor Iancu, *Cîteva observații privind stilistica*, în *loc. cit.*, p. 225. Este interesant să amintim aici că pentru un lingvist rus, și anume A. A. Potebnea, cuvîntul este prin el însuși o operă poetică (vezi V. V. Vinogradov, *Poetica și relațiile ei cu lingvistica și teoria literaturii*, în *Probleme de stilistică*. pp. 131—132).

[3] Ernest Cassirer, *Philosophie der symbolischen Formen*, I, *Die Sprache*, Berlin, 1923, p. 29.

[4] A. Nisin, *La littérature et le lecteur*, Paris, Ed. Univ., 1960, p. 65.

Scanned with OKEN Scanner

acest act limbajul poetic ne conduce spre obiectul gîndit sau trăit de artist ca factor hotărîtor și scop al comunicării artistice[1].

Este inutil să căutăm totuși în aceste teorii un adevăr care să satisfacă în întregime nevoia de certitudine a omului de știință cînd interesul cercetării sale se îndreaptă spre un teren labil și proteic, cum este acela al artei. Ch. Bally, care vedea în poezie, ca și Platon, o imagine înșelătoare a adevărului, se întreba dacă ea nu este cumva mărturisirea ascunsă că fericirea noastră nu constă nici în adevăr și nici în cunoaștere[2]. Pesimismul lingvistului genevez pornește de la o întrebare greșit pusă. Căci poezia, ca și arta în genere, nu este adevăr și cunoaștere *în sine*, ci *de sine*. Funcția ei este de a interpreta pe plan subiectiv, dar nu mai puțin „veridic" universul ce se oferă experienței omenești, și nu de a explica ceea ce e dat în și prin realitate. Arta nu „concurează" cu știința, ci o completează, proiectînd asupra realității o imagine în care omul se descoperă pe sine. Acea lume pe care arta o creează, nu în afara realității și a sufletului omenesc, ci înăuntrul lor, găsește în limbajul figurat una din formele cele mai proprii prin care se manifestă expresivitatea poetică.

---

[1] Cf. P. Delbouille et Th. Munot, *La poésie et le langage*, în *Mélanges M. Delbouille*, I, pp. 121—134, care supun unei critici severe comunicarea lui Pierre Guiraud, *Pour une sémiologie de l'expression poétique*, publicată în *Actes du VIIIe Congrès de la Fédération Internationale des Langues et Littératures modernes* (Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Liège, fascicule CLXI), Paris, Les Belles Lettres, 1961, pp. 119—132. Autorii studiului citat contestă între altele, existența unui limbaj poetic alcătuit dintr-un sistem autonom de semne, în afara limbii uzuale, comune, precum și ideea că sensul (poetic) dinamizează proprietățile substanței sonore, o „semnifică", printr-o veritabilă inversiune a procesului, care s-ar putea numi — după Guiraud — retrosemnificație (Pierre Guiraud, *op. cit.*, în *loc. cit.*, p. 124).

[2] Ch. Bally, *Traité de stylistique française*, p. 181.

Scanned with OKEN Scanner

V

LIMBAJUL ARTISTIC FIGURAT

1. METAFORA ŞI COMPARAŢIA CA PROCEDEE ALE EXPRESIVITĂŢII POETICE

1) Făcînd o deosebire tranşantă între *figurile* aparţinînd limbii vii şi celei poetice, Ch. Bally observa că cele dintîi nu numai că nu sînt produsul unui instinct estetic, ci sînt false percepţii. Figurile ar fi, după lingvistul elveţian, rezultatul unei analize imperfecte, operate de gîndire atunci cînd se confundă două lucruri distincte, dar unite între ele (de exemplu, conţinutul prin obiectul care-l conţine), ajungîndu-se astfel la metonimie: *un pahar de vin*. Cînd se ia partea pentru întreg dintr-o „lene" a gîndirii, se obţine o sinecdocă, ca, de exemplu, *pînză* pentru „corabie"[1]. Imaginile pe care le creează aceste figuri, precizează acelaşi lingvist, au o anumită influenţă asupra sensibilităţii, în sensul că îşi dau contribuţia la augmentarea percepţiei. Efectul lor însă, adaugă Bally, este, împotriva aparenţelor, *„plus intellectuel que véritablement et essentiellement affectif"*[2].

Reţinem pentru început ideea că figurile au calitatea de a lărgi, de a spori limitele percepţiei, adică de a conferi reprezentării forţă expresivă, de a crea imagini. Dacă la nivelul limbii vorbite figurile sînt, la rigoare, false percepţii (fapt care, la urma urmelor, nu aduce prejudicii

[1] Ch. Bally, *Traité de stylistique française*, pp. 188—189. F. Baumgarten considera imaginile drept *„perceptiones obscurae"*, ceea ce concordă într-o mai mare măsură cu funcţia ambiguă pe care o îndeplinesc în limba poetică.

[2] Ch. Bally, *op. cit.*, p. 199.

Scanned with OKEN Scanner

cunoașterii), la nivelul limbii artistice ele sînt percepții veritabile, întrucît sînt motivate estetic. Efectul lor este, și într-un caz și în altul, de ordin intelectual, adică aparține domeniului cunoașterii — care, în limba literaturii, este o cunoaștere artistică. În *Țara de dincolo de negură* de G. Topîrceanu, scriitorul vorbește la un moment dat de „simetria fluidă din azur". Imaginea desemnează un șir de gîște sălbatice zburînd: ea este pentru scriitor o imagine prin mijlocirea căreia fenomenul real este perceput ca un fenomen tot atît de real în reprezentarea sa metaforică. Deosebirea constă în acel plus de note asociative care iau naștere prin schimbarea raportului dintre *referință* (obiect) și *referent* (fenomenul mental prin care este perceput). Vechea retorică vedea originea tropilor într-un transfer de semnificații. „*Tropus* — scrie Quintilian — *est verbi vel sermonis a propria significatione in aliam cum virtute mutatio*"[1]. Definiția corespunde adevărului, dar într-un mod foarte general, care lasă neexplicată *funcția* specifică a tropilor în limbajul poetic, motivarea întrebuințării lor în arta cuvîntului. Este necesar să facem aici o precizare.

În mod obișnuit, așa-zisele figuri de stil sînt numite imagini. Deși poate de prisos, vom menționa că trebuie evitată confuzia dintre imagine ca procedeu stilistic și același termen folosit uneori pentru a denumi reprezentarea, deci o noțiune psihologică[2]. Metafora este o *imagine*; tot astfel cînd spun *casa părintească* cuvintele îmi trezesc „o imagine", mă fac să-mi reprezint mental obiectul evocat prin acest grup sintactic. Stilistica este interesată să cerceteze imaginile în sensul amintit la început, de procedee sau figuri de stil. Nu este mai puțin adevărat că figurile stilistice au calitatea de a crea, prin asociațiile pe care le determină, reprezentări sau imagini mentale mai plastice sau mai puțin plastice. Confuzia dintre *imagine-reprezentare* și *imagine-figură de stil* se explică, așadar, prin faptul că, în limba artistică, fenomenul evocat se sprijină pe o trăire emoțională a lui, ceea ce implică utilizarea acelor mijloace de expresie care o individualizează din punct de

[1] Quintilian, *De institutione oratoria*, VIII, 6, 1.
[2] Vezi St. Ullmann, *Language and Style*, p. 176.

Scanned with OKEN Scanner

vedere stilistic. Pentru Eminescu, de pildă, icoana unui colţ de ţară unde poetul se întoarce retrăind ambianţa spirituală a primilor ani de şcoală din perioada adolescenţei este însoţită de această vibrare a sufletului întreg:

„Mînă doru-i tainic colo înspre tine.
Ochiul îmi sclipeşte, genele-mi sunt pline,
Inima mi-e grea;

Astfel totdeauna, cînd gîndesc la tine
Sufletul mi-apasă nouri de suspine,
Bucovina mea".

(La Bucovina)

Este demnă de reţinut observaţia pe care o datorăm autorului *Tratatului despre sublim* referitoare la factorul intern (psihologic sau emoţional) ca motivare a întrebuinţării imaginii. Definiţia autorului menţionat ţine seamă de raportul dintre cauză şi efect, formulat astfel: „În general însă se cheamă imagine *(fantasía)* tot ce-ţi poate trezi în minte o idee care să dea naştere unei expresii". Şi în continuare ni se spune că acest termen „se mai întrebuinţează şi atunci cînd, sub puterea unei mari emoţii, ţi se pare că vezi lucrurile de care vorbeşti şi cînd le pui sub ochii ascultătorilor"[1]. Acelaşi autor precizează însă că „una-i imaginea oratorică şi alta-i cea poetică: scopul celei poetice e uimirea *(ékplexis)*, iar al celei din discursuri este înfăţişarea *(enárgeia)* limpede a lucrurilor; amîndouă urmăresc totuşi să dea stilului patos şi mişcare"[2].

2) Lăsînd la o parte concepţia foarte personală a autorului anonim despre izvoarele sublimului în artă, vom reţine distincţia dintre cele două noţiuni la care ne-am referit mai sus şi pe care au făcut-o mai întîi grecii şi romanii. Imaginea în accepţia de reprezentare, numită de greci *fantasía*, a fost numită de romani *visio*. Quintilian se serveşte de izvoarele greceşti pentru a defini astfel conceptul în discuţie: „*quas f a n t a s i a s Graeci vocant,*

[1] *Tratatul despre sublim*, XV, p. 50.
[2] *Ibidem.*

Scanned with OKEN Scanner

nos sane visiones appellemus, per quas imagines rerum absentium ita representantur animo, ut eas cernere oculis ac praesentes habere videamur"[1]. Spre deosebire de acestea, figurile (gr. *schḗmata*) sînt mijloacele prin care se ajunge la astfel de *imagini-reprezentări*. Anticii înțelegeau prin *figuri* schimbările în formele de exprimare a gîndirii și în cele ale expresiei. De aici împărțirea — care ne apare astăzi artificială — din vechea retorică și din cele tradiționale în *figuri ale gîndirii* (comparația, personificarea, hiperbola etc.) și *figuri ale vorbirii* (metafora, metonimia, sinecdoca). În primul caz are loc o schimbare în modul de a exprima sau de a parafraza o idee prin grupuri de cuvinte, propoziții și fraze; în al doilea, modificarea se petrece pe plan semantic, în cadrul lexicului, prin transfer sau asociație semantică. Așadar, pentru antici figurile reprezintă o categorie a stilisticii, ele îndeplinind rolul de imagini în măsura în care le privim din punctul de vedere al funcției pe care și-o asumă în arta verbală. Această funcție este pentru noi o funcție emoțional-estetică, fapt sesizat de autorul *Tratatului despre sublim* atunci cînd considera că scopul imaginii poetice este de a provoca o stare de uimire, adică ceea ce noi am numi azi o emoție estetică.

Definirea tropilor, luîndu-se ca punct de plecare transferul semantic, se datorește lui Aristotel, care a aplicat-o cel dintîi metaforei. Aceasta ar fi, după filozoful stagirit, „trecerea asupra unui obiect a numelui altui obiect fie de la gen la specă, fie de la specă la specă, fie prin analogie"[2]. În ultimă instanță, metafora se întemeiază pe analogie, căci a crea metafore reușite înseamnă, după Aristotel, a ști să descoperi asemănările dintre lucruri. În această privință Aristotel situează metafora pe treapta cea mai înaltă a tropilor, ea fiind semnul originalității creatoare, al talentului; din această cauză darul de a crea metafore este singurul care nu se poate învăța de la alții[3].

Desigur, analiza metaforei făcută de Aristotel nu acoperă în întregime structura și semnificația ei stilistică.

---

[1] Quintilian, *op. cit.*, VI, 2, 9; cf. *Tratatul...*, p. 50, nota 1.
[2] Aristotel, *Poetica*, *ed. cit.*, XXI, p. 82.
[3] *Ibidem*, cap. XXII, p. 86.

Scanned with OKEN Scanner

Tudor Vianu constată că „noțiunea aristotelică a metaforei ignorează atît sensul ei unificator cît și celelalte funcțiuni psihologice și estetice (. . .) pe care le-a identificat cercetarea mai nouă“[1].

Tratatele de retorică ale antichității reținfuncția metaforei uzuale de a suplini un termen comun, adică de a îndeplini rolul semantic al acestuia. Demetrios, între alții, atrage atenția asupra acestei întrebuințări astfel: „vorbirea obișnuită exprimă metaforic aproape orice idee, fără să băgăm bine de seamă, fiindcă lucrează ușor și sigur; ea zice «glas *cristalin*», «om *subțire*», «caracter *aspru*», (. . .) și așa mai departe, cuvinte care-s întrebuințate metaforic cu o asemenea artă încît fac impresia că sînt proprii (. . .). Vorbirea curentă a creat cîteva metafore atît de nimerite, încît nu mai avem nevoie de termeni proprii, metafora ținînd foarte bine locul cuvîntului propriu, de exemplu *ochiul viței* și altele de felul acesta“[2].

Considerațiile lui Demetrios despre metaforă ca termen propriu a cărui funcție nu presupune neapărat existența unui termen sinonim în limba comună sînt inspirate din *Poetica* lui Aristotel. Filozoful grec semnalase că este posibilă crearea de metafore și fără existența unui termen analogic. „*A împrăștia sămînța*, scrie el, înseamnă «a semăna»; pentru *a împrăștia văpaia soarelui* nu există un cuvînt propriu, ceea ce nu înseamnă că metafora de mai sus nu are sens, căci verbul *a împrăștia* se găsește față de substantivul *soare* în același raport gîndit de noi prin analogie ca semănatul față de sămînță. De aceea se poate spune «semănînd dumnezeiască văpaie»“[3] (emistih aparținînd probabil lui Pindar).

Observația este prețioasă, întrucît ea ne explică două din caracteristicile metaforei, care o deosebesc de comparație, și anume:

a) raportul analogic este imaginat nu ca o posibilitate, ci ca o realitate;

---

[1] Tudor Vianu, *Problemele metaforei și alte studii de stilistică*, p. 96.

[2] Demetrios, *Tratatul despre stil*, II, 6, 8, 87.

[3] Aristotel, *op. cit.* XXI, p. 25.

Scanned with OKEN Scanner

b) în virtutea acestui fapt, termenul metaforic poate figura ca termen propriu, asumîndu-şi funcţia semantică a acestuia.

Dar, ceea ce Aristotel a numit un fenomen de analogie care stă la baza metaforei nu se reduce oare la un proces mult mai complex, şi anume de *identificare* între două funcţii, dintre care una, cea *figurată,* este „absorbită" de cea *proprie* ? Desigur, la nivelul limbii comune, acest fenomen se petrece sub impulsul unei constrîngeri exercitate de limitele materiale finite ale inventarului de foneme al limbii, precum şi de sensurile fundamentale implicate în limbajul curent. În această accepţie trebuie luată definiţia lui Cicero, pentru care metafora este *„ille modus transferendi quem necessitas genuit inopia coacta"*[1]. Definiţia filozofului roman este izvorîtă din principiile artei retorice, aşa cum era concepută ea de filologii şi de profesorii de retorică ai antichităţii, care credeau că mijloacele de expresie trebuie adaptate cu grijă şi strictеţe scopului şi caracterului unui discurs, unui gen literar, unui „stil" etc., aşa fel încît să se realizeze o unitate desăvîrşită între conţinutul comunicării şi forma ei. Întrebuinţarea metaforei apare ca o necesitate, născută dintr-o constrîngere: lipsa *(inopia)* termenului propriu, fapt care trebuia remediat prin termenul „figurat", la care limba este silită să recurgă.

Caracterul *determinat* al expresiei figurate este specific limbajului poetic, deoarece prin intermediul său se realizează imaginea artistică. Intervine de data aceasta o motivare estetică, dictată de raţiunea internă a operei literare — problemă asupra căreia vom reveni. În orice caz, putem anticipa de pe acum că metafora (poetică) este altceva pentru cercetătorii actuali decît produsul unei infirmităţi a spiritului nostru — cum o consideră Bally (care se referă la figuri în general) —, adică altceva decît un rezultat al incapacităţii noastre de abstractizare absolută, de degajare a conceptelor în afara oricărei atingeri cu realitatea concretă[2]. Dar pentru că toate „figurile", la toate

---

[1] Cicero, *De oratore,* III, 155.

[2] Ch. Bally, *op. cit.,* p. 187.

Scanned with OKEN Scanner

nivelele tind spre metaforă şi se desăvîrşesc prin ea[1], putem reveni la specificul ei ca procedeu esenţial al limbajului poetic pentru a desprinde semnificaţiile pe care i le atribuie expresiei metaforice cercetarea stilistică mai nouă.

O descriere a structurii gramatice a metaforei, ca aceea făcută de Christine Brooke-Rose în lucrarea *A Grammar of Metaphor* (Londra, 1958)[2], porneşte de la vechea definiţie, exprimată în alţi termeni mai adecvaţi obiectului: „metafora este un transfer de semnificaţii între două cuvinte, suportul sau baza de translaţie (A) şi permutantul sau cuvîntul care provoacă fenomenul metaforic (B)"[3]. Ca şi comparaţia, observă în continuare Ch. Brooke-Rose, metafora este construită în raport cu un *ax referenţial* sau *tertium comparationis*, care leagă termenul de bază de al doilea termen (permutantul), de exemplu, *rîsul de nestins al zeilor (Iliada*, I, 593). Metafora dobîndeşte aparenţele unei comparaţii, deoarece pentru a explica cuvîntul metaforic simţim nevoia să construim o comparaţie, să formulăm, de pildă, ecuaţia *rîs de nestins = hohote de rîs ca un foc nestins*. Axul de simetrie al paralelismului *(tertium comparationis)* îl constituie doar proprietatea de similitudine: atît focul cît şi rîsul sînt uneori de nepotolit. Se împrumută însă o „proprietate" a focului care este transferată spre specia rîs: *rîs de nepotolit ca un foc de nestins*[4].

Transferul de semnificaţie de la gen la specie sau de la specie la specie reprezintă un element care intră în definiţia metaforei dată de Aristotel[5]. Autoarea precizează că termenul metaforic B are ceva în plus, este clar „figurat", seamănă cu A, fără să fie identic cu el: el pare un A „contaminat", îmbogăţit sau sărăcit, adică „metaforizat". De pildă, adăugăm noi, în versul „Eu nu *strivesc corola*

---

[1] Jean Cohen, *Structure du langage poétique*, p. 197.

[2] Vezi şi punctul de vedere formulat de Toma Pavel în *Notes pour une description structurale de la métaphore poétique*, în „Cahiers de linguistique théorique et appliquée", I, 1962, pp. 185—208.

[3] Ch. Brooke-Rose, *A Grammar of Metaphor*, Londra, 1958, p. 17.

[4] *Ibidem*.

[5] Vezi *Poetica*, XXI, p. 5.

Scanned with OKEN Scanner

de *minuni* a lumii" (L. Blaga) — toţi termenii subliniaţi de noi apar, prin conţinutul lor semantic, îmbogăţiţi, căci *a strivi* depăşeşte sensul verbului „a reduce, a împuţina prin tălmăcire", *corola*, pe acela de „frumuseţe", *minuni*, pe acela de „mister, necunoscut". Jocul semantic dintre *propriu* şi *figurat*, sprijinit pe accepţia metaforică devenită sens fundamental, poate fi reactualizat în limba poetică prin confruntarea celor două sensuri sau, altfel spus, prin constrîngerea sensului „figurat" de a reveni la înţelesul propriu, iniţial.

3) Fenomenul reclamat de comunicarea poetică are loc în planul paradigmatic al limbii[1], unde se constituie raporturile asociative a căror natură nu este numai intelectuală, ci şi afectivă[2]. Această schimbare nu se reduce totuşi la un act de analogie semantică; ea presupune modificarea semnificaţiei primare şi crearea unui conţinut nou. Condiţia creării sensurilor metaforice este dată de „alterarea" sensului fundamental (denotativ), pentru a face posibilă naşterea concomitentă a sensului figurat (conotativ), care funcţionează ca sens nou şi „propriu". Metafora, notează pe bună dreptate Jean Cohen, nu este un simplu transfer de sens, ci o metamorfozare semantică. Cuvîntul poetic este în acelaşi timp *„mort et résurrection du langage"*[3], el implică „pierderea" sau suspendarea sensului la nivelul denotaţiilor, pentru a se putea naşte o semnificaţie nouă la nivelul conotaţiilor. *„Dans et par la figure* — ni se atrage atenţia în altă parte — *le sens est à la fois perdu et retrouvé"*[4]. În felul acesta expresia metaforică din versul *„Castelul tău de gheaţă* l-am cunoscut, Gîndire . . ." (Ion Barbu) dobîndeşte semnificaţie poetică numai dacă substantivul *castel* nu mai înseamnă „fortăreaţă", ci „izolare, înstrăinare", iar atributul *de gheaţă* nu mai desemnează un fenomen fizic, ci „lumea ideilor pure şi reci", privită din unghiul unei conştiinţe şi al unei experienţe subiective. Sensul substantivului *castel* „se pierde" pentru a „reveni" în substantivul „izolare", a cărui semnificaţie

---

[1] Jean Cohen, *op. cit.*, p. 114.
[2] Cf. Tudor Vianu, *Simbolul artistic*, în *Postume*, p. 141.
[3] Jean Cohen, *op. cit.*, p. 224.
[4] *Ibidem*, p. 202.

Scanned with OKEN Scanner

„derivă" dintr-o însușire asociată cu primul substantiv, o calitate ce poate figura și funcționa „independent" de substantivul din care a fost extrasă. Metafora apare deci drept reținerea și generalizarea unei *note* semantice, substituite noțiunii; prin substituție se elimină semnificantul și este afectat o parte din semnificat. Noul semnificant lasă libertatea de a se degaja o parte din notele (semele) rămase disponibile pentru a se dezvolta într-o nouă semnificație, cea metaforică. Așa, de pildă, în versul citat mai sus numai sensul de „castel" (sau un sinonim perfect al său) poate sugera ideea de *izolare* și *însingurare,* nu și aceea de *fortăreață,* a cărei semnificație metaforică ce ar putea fi abstrasă și reținută ar fi aceea de „apărare", de „forță"; această *notă,* apță să determine raporturi asociative, metaforice, însă de o altă natură, cu un alt conținut, este exclusă și „anulată" de sensul metaforic *izolare, însingurare.*

Totuși metafora nu înseamnă, credem noi, numai o schimbare de sens de un tip diferit, și anume trecerea de la sensul noțional la sensul emoțional, cum ne asigură J. Cohen[1]. Definiția este unilaterală, deoarece se ignoră natura particulară a relației dintre semnificat și semnificant, ca factor esențial și determinant al expresivității metaforice în special și al celei poetice în general. De aceea, ni se pare mai potrivită remarca lui M. B. Hester, pentru care a privi metaforic este ca și cum am vedea în elementele descrise o cvasitrăire, în care scop sensul și sunetul fuzionează[2] într-o unitate expresiv-semantică; cu alte cuvinte sunetul și sensul, fuzionînd, se evidențiază unul pe celălalt[3]. Această interdependență între substanța sonoră și semnificație, care, fuzionate, colaborează în expresia metaforică dînd naștere funcției estetice, specifice limbajului poetic, a făcut obiectul unei pagini de analiză subtilă, pe care o datorăm lui Lucian Blaga. Mai mult

---

[1] Jean Cohen, *op. cit.,* p. 214.

[2] M. B. Hester, *The Meaning of Poetic Metaphor,* Mouton, The Hagen — Paris, 1967, p. 188. Autorul trece în revistă opiniile mai multor cercetători, pornind de la concepția lui Wittgenstein, confruntată cu teoriile lui Coleridge, Ch. Morris, Richards etc. (vezi p. 115 și urm.).

[3] *Ibidem,* p. 115.

Scanned with OKEN Scanner

decît descrierea teoretică a specialistului — lingvist sau stilistician — consideraţiile unui mare poet dublat de un estetician sînt izvorîte din experienţa sa poetică, coroborată cu informaţia ştiinţifică: iată motivul pentru care putem accepta, cu unele rezerve totuşi, concluziile de ordin teoretic pe care autorul *Poemelor luminii* le formulează cu privire la funcţia metaforică a limbajului poetic, la sfîrşitul analizei ultimei strofe din poemul eminescian *Peste vîrfuri:*

„Cuvintele, prin sonoritatea, ritmul, muzicalitatea, prin poziţia lor în frază dobîndesc în limbajul poetic virtuţi şi funcţii pe care nu le au ca simple expresii cotidiene [...]. Limbajul poetic este [...] prin natura sa materială, ritmică şi sonoră ca atare, ceva «metaforic». Datorită limbajului poetic, o stare sau o trăire, ca mistere deschise, ne apar dintr-odată revelate. Încă o dată: limbajul cu adevărat poetic are acest aspect «metaforic» chiar şi atunci cînd nu utilizează metafore propriu-zise..."[1].

Ceea ce L. Blaga numeşte „mister" nu este în definitiv altceva decît necunoscutul, adică universul gîndit ca problematică a poeziei, iar funcţia revelatorie a metaforei ar trebui înţeleasă ca funcţie de cunoaştere proprie artei, prin intermediul limbajului *creat* sau *adaptat* de poet comunicării, aşadar ca instrument al experienţei, al trăirii şi al unei viziuni determinate de un alt raport ce se stabileşte între o conştiinţă şi realitatea solicitată de ea. Că poetul ardelean vede în funcţia metaforei, şi a limbajului poetic în general, o ipostază de potenţare a misterelor ce populează lumea, şi nu o cale ce duce la reprezentarea şi cunoaşterea lumii, este o altă problemă, asupra căreia nu ne putem pronunţa aici.

4) Semnificaţia metaforei, ca formă esenţială de comunicare a limbajului poetic, apare cu mai multă claritate dacă o alăturăm funcţiei îndeplinite de comparaţie. Ch. Brooke-Rose crede că este nesatisfăcătoare definiţia dată încă în antichitate, potrivit căreia metafora ar fi o comparaţie prescurtată; mai exact ar fi să spunem, adaugă autoarea, că o comparaţie este o metaforă gramaticalizată,

[1] L. Blaga, *Geneza metaforei şi sensul culturii*, pp. 92—95; vezi citatul şi la S. Puşcariu, *Limba română*, I, pp. 87—88.

Scanned with OKEN Scanner

adică o ecuație metaforică în care apare semnul gramatical al comparației[1]. Evident că o definiție este vulnerabilă din punctul de vedere al formulării ei dacă ne trimite spre o altă definiție aplicată unui concept diferit. Specificul metaforei poate rezulta din ceea ce o deosebește de comparație ca funcție stilistică. Aceasta cu atît mai mult, cu cît se compară două noțiuni care se aseamănă printr-o trăsătură secundară, formală, și nu prin una care le este proprie din punct de vedere funcțional. Comparația este o formă a cunoașterii primare, care a pornit de la situarea obiectelor în același plan pentru a lua act de o trăsătură care le este comună. Ea se bazează pe un proces de analogie și se „verifică" prin confruntarea dintre termenii puși în relație. „Comparația este un silogism, scrie undeva J. M. Guyau, metafora este viziune". Între comparația „Ah, e-atît de albă noaptea parc-ar fi căzut zăpadă" (Eminescu, *Scrisoarea a IV-a*) și metafora „Și zăpada viorie din obrajii tăi subțiri" (Eminescu, *Călin*), deosebirea de ordin formal înseamnă de fapt o deosebire de modalitate a gîndirii artistice, care ia forma unui enunț bazat pe asemănarea dintre doi termeni, în primul caz, sau pe confundarea lor, prin absorbirea unui sens — cel propriu, de către cel metaforic —, în al doilea caz. Există, de fapt, între cele două procedee de expresie stilistică o deosebire de spirit, observă Lucian Blaga: metafora nu este „o comparație trunchiată", fiindcă cea mai îndrăzneață comparație păstrează ceva din spiritul realist, cîtă vreme chiar și cea mai moderată metaforă are ceva suprarealist. „Suprarealist" înseamnă nu „deasupra realității și în afara ei", ci „deasupra a ceea ce e comun și în afară de ceea ce e dat prin percepția și reprezentarea curentă". În această privință, metafora uzuală, de tipul *poalele codrului,* se deosebește radical de cea poetică, deoarece rămînînd în universul empiric, ea nu înlocuiește o reprezentare cu alta și, mai ales, nu adaugă la o reprezentare dată o altă reprezentare creată. Acest proces de substituire creatoare a fost posibil, din punct de vedere genetic — *inopia coacta,* cum ne avertizase Cicero —, în comunicarea curentă, dintr-o necesitate lingvistică obiectivă și generală; el este

[1] Ch. Brooke-Rose, *op. cit.*, p. 17.

Scanned with OKEN Scanner

inerent comunicării poetice, unde intervin raţiuni dictate de imperativele exprimării unor raporturi noi, inedite, individuale.

5) Putem merge mai departe cu distincţia dintre cele două figuri, pornind de la clasificarea imaginilor pe care o face Paul Eluard în a) imagini ce se realizează prin analogie: A este asemănător cu B; şi b) imagini rezultate dintr-un act de identificare: A este B[1]. Din prima categorie face parte comparaţia, din cea de-a doua metafora. Cea dintîi este o imagine explicită, deoarece termenul cu care se stabileşte analogia este exprimat: „Se-nchide înserarea *ca o carte* / Şi sufletul în foi *ca o zăloagă*" (T. Arghezi).

Fiind bazată pe analogie, efectul stilistic al comparaţiei constă în capacitatea termenului secund de a crea raporturi asociative. Ecourile lor sînt cu atît mai puternice, cu cît distanţa ce separă semnificaţia celor doi termeni este mai mare şi deci analogia mai puţin previzibilă. A face asemănarea între fenomenul înserării şi acela al închiderii unei cărţi ori a găsi o analogie între închiderea sufletului în el însuşi şi petalele ce se adună ale unei flori înseamnă a lărgi cîmpul semantic al reprezentărilor, dîndu-le suportul unor fapte percepute şi cu ajutorul imaginaţiei. Forţa expresivă a comparaţiei se datoreşte în mare parte acestei duble viziuni pe care o avem în actul de percepere a aceluiaşi fenomen.

Comparaţia limitează cîmpul asociaţiilor la semnificaţia termenului secund, care este de obicei un termen concret. Efectele ei expresive iau naştere prin notele pe care le primeşte termenul care se compară (A) de la termenul comparat (B). Perceperea fenomenului este îmbogăţită pe această cale, fără a se modifica conţinutul ei. Comparaţia nu poate lua locul metaforei, prin reducerea ei la un singur termen. Calitatea stilistică a comparaţiei decurge din faptul că ea asigură confruntarea cu realitatea spre care trimite termenul B cu care se compară termenul A, în virtutea unor note admise de experienţă ca fiind comune celor două fenomene.

Metafora face parte din categoria imaginilor implicite, întrucît termenul B, cu care se face analogia, îndeplineşte

[1] Citat de St. Ullmann, *op. cit.*, p. 180.

Scanned with OKEN Scanner

funcţia semantică a termenului A, cu care se identifică, înlocuindu-l şi îndepărtînd sensul care marchează asemănarea, ca, de pildă, în versul „Amintirile *de aur* — / numai ele *ard* sub *scrum*“ (L. Blaga). Dacă vrem să menţinem în definiţia metaforei ideea de comparaţie prescurtată (care o apropie numai formal de comparaţia propriu-zisă), va trebui să admitem, completînd definiţia, că metafora este mai degrabă o comparaţie condensată, prin care spiritul nostru afirmă o identitate intuitivă şi concretă[1]. Această definiţie, precizează St. Ullmann, pune în evidenţă diferenţa de concentraţie dintre cele două figuri de stil, diferenţă care are consecinţe importante pentru forţa expresivă a imaginilor metaforice[2]. Dar această diferenţă de concentraţie, pe care o invocă lingvistul englez, ar putea duce la concluzia că deosebirea dintre comparaţie şi metaforă este numai de ordin cantitativ sau intensiv. Putem accepta această deosebire preliminară, dacă admitem că din ea decurge şi o deosebire de ordin calitativ, căci o schimbare „fizică“, de dozare a elementelor ce intră în compunerea unei substanţe, aduce modificări în natura şi funcţia lor. În „comparaţia“ metaforică, sensurile nu se alătură pe o axă orizontală, ci se întîlnesc pe una verticală, unde ele se suprapun, se confundă, aşa încît ideea de amintire „scumpă şi durabilă“, la Blaga, se traduce prin epitetul *de aur*, evocarea unor clipe de adîncă beatitudine, prin substantivul-metaforă *ardere*, ideea trecutului stins, prin metafora *scrum*. Această operaţie de identificare se realizează sub forma unei viziuni organice, ca rezultat al unui act de intuiţie. Mai mult decît în cazul comparaţiei, sensul conotativ, metaforic, introdus de termenul B primează, asumîndu-şi într-o anumită măsură semnificaţia „proprie“ a termenului A, adică absorbind în el şi suspendînd sensul denotativ al acestuia. Numai această „pierdere“ a sensului denotativ poate da naştere impresiei estetice produse de metaforă. Ea este provocată de trecerea sensului cuvîntului într-o nouă calitate, în care îl găsim învestit cu o nouă funcţie, cu o semnifi-

---

[1] G. Esnault, *Imagination populaire, métaphores occidentales*, Paris, 1925, p. 30, apud. St. Ullmann, *op. cit.*

[2] St. Ullmann, *op. cit.*

Scanned with OKEN Scanner

cație diferită, care este aceea a mesajului poetic. De aceea, observa pe drept cuvînt Johansen, o descriere a unui conținut conotativ, despre ceea ce opera de artă verbală „vrea să spună", nu atinge niciodată decît o valoare aproximativă, explicația de text constînd în aceea că se încearcă să se transforme în noțiuni denotative o structură conotativă care n-a existat niciodată, nici chiar pentru autor, într-o formulare denotativă completă[1]. Cînd Nicolae Labiș scrie „Eu nu mai sînt / E-un cîntec tot ce sînt" *(Primele iubiri)*, trebuie să ne imaginăm că starea de beatitudine pe care o trăiește poetul nu este concepută ca rezultînd dintr-o comparație, ci că poetul trăiește în mod real sentimentul fericirii sub forma unei armonii sufletești, a unor acorduri muzicale. „Traducerea" acestei stări în limbajul conceptual ar duce la suprimarea coeficientului afectiv, prezent *astfel* în situația dată și exprimat prin identificarea cu melodia răscolitoare a unui cîntec.

6) Aristotel vedea esența metaforei în sesizarea asemănărilor dintre fenomene, ceea ce înseamnă a o confunda cu o comparație eliptică și a explica specificul ei în raport cu aceasta. Metafora îndeplinește însă funcții variate, pe care Tudor Vianu le clasifică astfel: funcția filozofică, funcția psihologică, funcția catarctică sau eliberatoare și funcția estetică. La acestea din urmă, cercetătorul român deosebește următoarele alte funcții: funcția sensibilizatoare, funcția de a exprima atitudinile disimulate ale eului, funcția de a potența impresia și funcția unificatoare[2]. Semnificațiile multiple și adînci ale metaforei se datoresc impreciziei semantice, adică limitelor mult mai largi și mai estompate ale contururilor ei.

---

[1] Vezi Winfried Busse, *La sémiologie littéraire*, în „Bulletin des jeunes Romanistes", nr. 10, 1964, p. 42. Cf. și următoarea remarcă a lui J. Cocteau: „Un poem nu este scris în limba pe care poetul o întrebuințează. Poezia este o limbă aparte și nu se poate traduce în nici o altă limbă, nici chiar în aceea în care pare că a fost scrisă" (*Secrets de Beauté*, în „Fontaine", nr. 42, maxime republicate în „Écrits de France", nr. 1, 1941, pp. 85—88).

[2] Tudor Vianu, *Problemele metaforei*, în *Problemele metaforei...*, pp. 35—97; vezi același studiu în *Despre stil și artă literară*, pp. 29—89.

Această însușire face posibilă interpretarea mereu nouă și individuală a unor sensuri pe care ea le cuprinde sau le presupune și le sugerează. Metafora cuprinde un fond semantic latent care nu este univoc, ci multiplu, acest fond latent fiind mobil[1]. Ea este, așadar, *creație,* precizăm noi, fiind determinată de scopul comunicării artistice, creatoare, față de metafora uzuală, care este un bun comun născut din necesitate și impus de funcția socială a limbii. Factorul necesității intervine și în imaginea metaforică, dar motivarea lui este alta. „Imaginea metaforică, scrie H. Pongs, apare din necesitatea intimă de a exprima un lucru nou, pentru care limbajul n-a creat un cuvînt propriu și *nu putea să creeze, pentru că este vorba de o reprezentare a universului proprie poetului, pe care poetul a extras-o din propria sa adîncime*“[2] (subl. ns.). Putem vorbi, așadar, de metafora poetică sub aspectul ei gnoseologic, întrucît prin utilizarea ei se realizează cunoașterea artistică. Iar a cunoaște înseamnă a reduce limitele zonelor obscure ale realității și ale vieții sufletești. Poetul aspiră să descopere aceste zone și să le lumineze cu ajutorul cuvîntului. Limbajul artistic figurat sau nefigurat este instrumentul său, pe care poetul îl folosește așa cum omul de știință recurge la limbajul conceptual pentru a-și comunica adevărurile descoperite pe calea observației și a experimentului. Poezia se resemnează greu — observă J. Cohen — să fie o formă de contemplare a lumii... Ea aspiră să fie și un mijloc de cunoaștere a ei[3]. Deosebirea dintre poet și savant este, cum s-a observat pe bună dreptate, că cel dintîi găsește în limbaj

---

[1] Tudor Vianu, *La métaphore poétique,* în *Poetics,* p. 299; vezi același studiu, republicat sub titlul *Observații asupra metaforei poetice,* în Iașul literar, nr. 10, 1965, pp. 56—61.

[2] H. Pongs, *L'image poétique et l'inconscient,* în „Journal de Psychologie“, nr. 1—4, 1933; citat de Tudor Vianu, *Problemele metaforei...*, p. 60.

[3] Jean Cohen, *op. cit.*, pp. 47—48. Nu-l putem urma însă pe stilisticianul francez atunci cînd afirmă în continuare că procedînd astfel poetul comite „o eroare de moarte“, căci poezia este, după el, nu știință (ceea ce e adevărat), ci artă și arta este formă și nimic altceva decît formă. În consecință, poezia este *„langage d'art, c'est à dire artifice“*, față de proză, care este „limbaj natural prin definiție“ *(ibidem,* p. 48).

Scanned with OKEN Scanner

și un mijloc de descoperire a adevărurilor sale, nu numai unul de formulare a lor.

7) Limbajul figurat este un mijloc indirect al expresiei poetice, față de expresia directă a limbii comune, inclusiv cea metaforică uzuală. Natural că funcția cea mai bogată în semnificații stilistice este aceea în care cuvîntul metaforic este „echivalentul" termenului propriu, pe care-l înlocuiește nu pentru a ornamenta expresia, cum pretindea vechea retorică, ci pentru că este singurul termen *cerut* de exprimarea artistică. *El cuprinde sensurile create de scriitor și atribuite de acesta cuvîntului, adică valorile stilistice impuse de o anumită viziune și care duc la anumite efecte de ordin gnoseologic și estetic sau*, cu alte cuvinte, *de cunoaștere artistică.* Se poate oare izola în aceste versuri imaginea metaforică de înțelesul ei „figurat" și „propriu" în același timp?:

„Și de ni-s rupți genunchii de căile spinoase,
De ce pentru-ntristare să fie tot ce-a fost?
Nu-i toamnă? Să ne facem din noi un adăpost
Și s-adunăm deșertul, la cald, pe lîngă case.

Să luăm cenușa stinsă pe vechile altare,
Să-i dăm din nou văpaia și-un fum mai roditor.
S-o-mprăștiem, sămînță, pe șesul viitor,
Nădăjduind culesul, tîrziu, cu întristare".

(T. Arghezi, *Poate că este ceasul*)

Evident că metaforele din aceste versuri se pot „explica", adică interpretarea se poate reduce la descifrarea sensurilor figurate. Dar am comite o eroare care ar falsifica intenția artistică, dacă am proceda la o simplă înlocuire sau traducere a termenilor figurați[1]. Poezia nu a fost gîndită în termeni proprii și apoi transpusă într-o versiune figurată. Ea a crescut *o dată* și *împreună* cu expresia metaforică. Analiza ei trebuie să țină seama de acest proces concomitent și organic al genezei ei, ca întreg, și nu de unul paralel și separat. Important e ca cercetarea să nu fie stăpînită de iluzia că ne găsim în fața unor realități total deosebite, care trebuie examinate

[1] Cf. A. Nisin, *La littérature et le lecteur*, p. 133.

Scanned with OKEN Scanner

aparte, după cum e vorba de „idei" sau de „imagini". Trebuie să considerăm imaginile ca fiind înseşi ideile poeziei sau coloanele de susţinere ale acestora[1]. Ca şi ritmul, imaginea solicită trăirea ei *imediată*, şi nu *mediată*. În acest sens trebuie luat — observă A. Nisin —, un titlu al lui Eluard: poezia este *Vie Immédiate:* viziunea este imediată sau nu există de loc[2].

Să reamintim că raporturile dintre gîndire şi formele ei de expresie lingvistică nu sînt cele care s-ar putea simboliza sub forma unei egalităţi. Comunicarea fiind un dialog, presupune *racordarea* partenerului la sensurile mesajului transmis; acele sensuri, el, interlocutorul le înţelege şi uneori le depăşeşte sub aspectul intenţiilor încorporate de emiţător în comunicare. Observaţia mai veche a lui M. Bréal îşi păstrează şi azi adevărul: „[Limbajul] n-ar reuşi să reprezinte gîndirea cea mai simplă şi mai elementară, dacă inteligenţa noastră n-ar veni de fiecare dată în ajutorul vorbirii şi nu şi-ar prelucra propriile idei ţinînd seama de insuficienţa interpretului său... Noi onorăm limbajul cu o mulţime de noţiuni şi de idei pe care el le trece sub tăcere şi întregim, în realitate, raporturile pe care credem că le exprimă"[3].

Prin reprezentarea semantică pe care o favorizează imaginea, limba poetică se sustrage lexicului şi gramaticii, afirmă A. Nisin, nu pentru că le-ar nega sau ignora, ci pentru că le transcende. Nici limbajul obişnuit nu desemnează obiectul, ci şi-l reprezintă într-o anumită lumină: imaginea multiplică această capacitate de comunicare a însuşirilor percepute ca *existente* pentru autor şi receptate ca atare şi de cititor. De la obiectul desemnat la obiectul *astfel* desemnat se creează ecouri semantice din care poemul îşi alcătuieşte muzica specifică[4]. Aceasta înseamnă că, în dinamica poetică — după observaţia lui Gaston Bachelard — lucrurile nu sînt ceea ce

---

[1] M. B. Hester, *The Meaning of Poetic Metaphor*, p. 188.

[2] A. Nisin, *op. cit.*, p. 123.

[3] M. Bréal, *Mélanges de littérature et de linguistique*, p. 300, apud A. Nisin, *op. cit.*, pp. 65—66.

[4] Cf. A. Nisin, *op. cit.*, p. 126.

Scanned with OKEN Scanner

sînt, ci așa cum apar ele în imagini[1]. Insistăm asupra ideii că semnificația stilistică a imaginii astfel percepute nu rezidă în caracterul ei „suprapus" realității pe care o comunică sau o sugerează, ci în procesul mental și emoțional de „identificare" cu fenomenul desemnat, adică în faptul că devine purtătoarea unei semnificații ce transcende realitatea, situîndu-se într-un alt plan al cunoașterii, în care ea nu mai exercită funcția de copie a acestei realități. Este de reținut în acest sens constatarea pe care o datorăm lui A. Fongaro, pentru care imaginea își atinge perfecțiunea cînd nu mai este *imagine* în sensul obișnuit al cuvîntului (copie, reflectare), ci atunci cînd pare o realitate nouă. De aceea, afirmă autorul, n-ar trebui să vorbim de imagine, ci de *„vue"*, de *„vision"*[2]. Dar atunci domeniul stilisticii se întîlnește cu acela al esteticii, tinzînd să se confunde cu el. Există totuși o zonă de mijloc, în care stilistica își aduce contribuția examinînd expresivitatea limbajului poetic sub forma imaginilor care colaborează la crearea sensului metaforic general specific unei structuri artistice.

2. SISTEM DE IMAGINI ȘI EXPRESIVITATE POETICĂ

1) *Tusculum* este una dintre creațiile lui Blaga prin care se poate ilustra în ce măsură textul poetic poate funcționa, în întregimea lui, ca metaforă[3] ale cărei semnificații deduse dintr-o înlănțuire de imagini trebuie raportate la o anumită viziune artistică. Transcriem poemul care ne va da prilejul să-i examinăm sistemul de

---

[1] G. Bachelard, *L'eau et les rêves*, Paris, 1956, cap. II, citat de María Alejandrina Andía, *La estilística de la poesía y el símbolo*, în „Cuadernos del Sur", nr. 5, 1966, p. 7.

[2] A. Fongaro, *La poétique de Pierre Reverdy*, în „Cahiers du Sud", nr. 41, 1955, p. 275.

[3] Despre metaforă ca procedeu stilistic fundamental în poezia lui Blaga, vezi excelentul articol al Melaniei Livadă, *Arghezi -Blaga*, în „Contemporanul" din 13 mai 1967 (fragment din lucrarea în curs de apariție *Inițiere în poezia lui Lucian Blaga*).

Scanned with OKEN Scanner

imagini sub aspectul sensurilor lirice manifestate în formele expresiei stilistice:

„Ard lumini ca sorii tineri
prin iernatic Tusculum.
Amintirile de vineri
mă-nsoțesc mereu pe drum.

Palma se făcuse cupă
jar-viață cuprinzînd.
Mă trezesc acum și după
arderea de-atunci spunînd:

Albă tu, zăpadă pură,
cine ți-a dat inima
Să-mi fii viscol de căldură,
albă tu, fierbinte nea?

Ard lumini ca sorii tineri
prin iernatic Tusculum.
Amintirile de vineri
mă învolbură pe drum.

Și declinuri — triste vinuri —
le dau albelor uitări.
Amintirile de vineri
cîntă-n mine și sub zări.

Pier lumini și piere laur,
cade frunte, cade drum.
Amintirile de aur —
Numai ele ard sub scrum".

Așadar, în sanctuarul auster al meditației a pătruns dintr-odată o furtună de lumină pură ca un șuvoi de ninsoare venit din depărtări mari. Și universul și-a schimbat fața de pînă atunci, ca sub vraja unui semn, iar strălucirea luminii continuă să inunde gîndurile cu freamătul ei diafan și cu amintirile-i de jar. Totul s-a prefăcut într-o simfonie în alb — culoarea halucinantă a irealului —, într-un cîntec al unei sărbători unice, răscolitoare de spații vaste, vecine cu nemărginirea. Și sensurile vieții, atît de „ale noastre" pînă mai ieri, pălesc și pier, metamorfozîndu-se. Iar trecutul e mai viu în cenușa lui de aur fierbinte decît prezentul întors cu fața

Scanned with OKEN Scanner

spre adîncurile în care stăpînește, obsedantă, revelația de atunci a luminii.

Am recurs în acest comentariu preliminar la termenii simbolici ai poemului, păstrînd sensurile atribuite de poet cuvintelor pentru a evita explicația de text proprie criticii literare. Cercetarea funcției estetice a imaginilor poemului poate porni chiar de la titlu.

2) *Tusculum* este localitatea de la țară, unde Cicero se retrăgea pentru a se consacra meditației. În poemul lui Blaga, cuvîntul este simbolul înstrăinării de vîltoarea lumii și al trăirii în mijlocul ideilor, într-un peisaj intelectual ce nu putea fi decît rece, *iernatic*. Dar în odaia care trebuia să fie un templu al însingurării și al rodniciei spirituale, o invazie de lumină neașteptată pătrunde scăldînd totul în flăcările ei. Lexicul dominant al poeziei exprimă trăirea acestui sentiment al incandescenței sufletești ce tulbură un echilibru ce părea cîștigat pentru totdeauna: *ard* lumini, *sori* tineri, *jar*-viață, *arderea* de-atunci, *fierbinte* nea, viscol de *căldură*. Ultimele două epitete metaforice pe lîngă termenii *nea* și *viscol* sugerează, prin opoziția semantică ce-i separă și-i unește totodată, o stare de suflet intensă și răscolitoare asociată cu imaginea purității ei. La capătul acestei irupții de dogoare ce mistuie ne întîmpină substantivul *scrum*, metaforă simbolică revelatorie cu care se încheie șirul de imagini ale arderii, sublimate și ascunse privirilor dinafară.

Care este termenul „propriu" pentru a denumi această stare de intensă combustie a ființei? Căci atribuirea unui nume pentru a desemna o realitate care n-a fost gîndită prin el aduce o restrîngere a formei sensului, silită să intre într-un tipar noțional ce-i este exterior, străin de comunicarea artistică, adică de originea ei emoțională și de implicațiile ei estetice. La rigoare am putea „traduce" simbolul global al poemului astfel: poetul retrăiește o stare de beatitudine sub puterea copleșitoare a amintirii unei iubiri. Dar cuvintele au aici un sens foarte larg, pe care l-au impus uzul și tradiția. Sfera semantică este departe de a cuprinde și de a defini întreaga revărsare a sufletului copleșit de o înălțătoare povară. Să reamintim și de data aceasta că singurii termeni „proprii" sînt aici

Scanned with OKEN Scanner

cei „figuraţi", ce se înlănţuie unificaţi prin funcţia lor metaforică şi simbolică, întrucît trăirea poetică are loc pe alte dimensiuni psihice, resimţite sub forma vie, concretă şi fizică, oarecum, a flăcărilor ce mistuie şi se mistuie în jar.

O altă imagine dominantă, înrudită cu cea de mai sus, este aceea a albului şi a luminii strălucitoare: *lumini, zăpadă, alb, pur,* reluate şi intensificate unele în refrenuri, ca, de pildă, *lumini* şi *alb.* Faţă de termenii denumind sfera semantică a combustiei interioare, avînd drept obiect eul poetic, aceştia din urmă cuprind simbolul ideii de puritate a sentimentelor care stăruie în conştiinţa poetului ca expresie a felului cum este receptată impresia luminii. Dar această evocare voluptoasă a senzaţiei de ardere şi de lumină purificatoare este negată în cele din urmă şi dintr-odată, căci în limitele aceleiaşi durate se săvîrşeşte mutaţia din planul trăirii în acela al conştiinţei caducităţii ei. Faţă de prezentul intensiv şi actualizator din toate strofele anterioare, prezentul din primele versuri ale ultimei strofe este de fapt un prezent dramatic, echivalent cu valoarea unui aorist, adică exprimînd un moment al trecutului: „*Pier* lumini şi *piere* laur / *cade* frunte, *cade* drum"; o dată cu stingerea luminii *de atunci,* se schimbă cursul gîndurilor reîntoarse spre ele însele, se opresc paşii îndreptaţi pînă ieri spre călătoriile în spaţiile intime ale cugetării. Verbele *a pieri* şi *a cădea,* funcţionînd de cîte două ori ca predicate pe lîngă subiecte diferite, exprimă această transpoziţie din planul evocării, al retrăirii, în acela al permanenţei dobîndite prin transfigurarea operată de timp. Substantivele nearticulate estompează reprezentarea prea concretă, dizolvînd-o într-o nedeterminare[1], cu ecouri ce se prelungesc în depărtări. Şi de data aceasta şirul imaginilor simbolice ale purităţii se încheie cu o metaforă, mai exact cu un epitet metaforic (amintirile de *aur*): întreaga sărbătoare a sufletului a fost numai aparent pieritoare; ecourile s-au adunat în metalul preţios, durabil şi strălucitor al aducerilor aminte, menite să străbată etern şi ascuns sub

[1] Cf. Yves Le Hir, *Analyses stylistiques.* Paris, Armand Collin, 1965, p. 275.

Scanned with OKEN Scanner

scrumul trecutului. Prezentul își modifică valoarea, dobîndind-o pe aceea de prezent etern: „Amintirile de aur — / Numai ele *ard* sub scrum".

Laitmotivul întregii poezii îl constituie substantivul abstract *amintiri*, spre care converg imaginile, întrucît întregul poem se înscrie pe coardele muzicale ale rememorării unui moment festiv și transfigurator al existenței. Verbele cu care este asociată ideea acestei stări de adîncă beatitudine urmează o ordine crescîndă, de la amintirile care *însoțesc drumul* de aci înainte al poetului, la cele care îl *învolbură pe drum*, și care *cîntă* apoi ca într-un imn al întregii ființe, pentru ca *să ardă* în cele din urmă și mereu în noblețea nepieritoare a comorii de aur în care s-au adunat.

Fuziunea dintre termenul concret și cel abstract creează acel amestec de reprezentări situate unele în planul direct al sensibilității imediate, altele în acela mai îndepărtat și mai umbrit al ecourilor lirice. Percepția estetică se împarte între senzația arderii, cea a luminii și sentimentul că totul este sortit să se înscrie de aci înainte în ordinea lucrurilor eterne. De aceea, alături de imaginile concrete *jar, zăpadă, viscol, lumină*, ne întîmpină mijloacele de expresie abstracte, ca substantivul *declinuri* și epitetele *alb, pur*, care se organizează pe un plan mai îndepărtat și mai larg al reprezentării.

Aceasta nu înseamnă că limbajul poetic este deschis pe toate laturile sale cititorului; altfel spus, caracterul ambiguu al versului acoperă uneori înțelesul figurat, pînă la obscuritate. Care e sensul versurilor: „Și declinuri — triste vinuri — / le dau albelor uitări" nu putem spune cu certitudine. Relația metaforic-conceptual nu este totdeauna sesizabilă, termenii ei se reduc și se confundă în unul singur, cel simbolic, care se distanțează și se izolează de semnificația primară și noțională, anulînd-o.

Există, pe de altă parte, în limbajul poetic elemente de uz curent, ale căror limite semantice, foarte mobile, variază după situație. Jespersen le-a numit *shifters* „modificatori". Din rîndul acestora face parte pronumele personal, căci „eu" în poezie nu înseamnă numai „eu

Scanned with OKEN Scanner

poetul", ci şi „noi", „noi toţi, umanitatea". Acestei categorii de cuvinte îi aparţin în poemul *Tusculum* substantivul *vineri* şi epitetul (arderea) *de-atunci*. *Vineri* nu este în sistemul de imagini al poeziei o zi anumită a săptămînii. Substantivul este sinonim cu „odinioară, altădată"[1]. Amintirile de *vineri* sînt amintirile trecutului. Ele nu şi-au dobîndit înţelesul lor intim şi uman pentru că aceasta s-a întîmplat să fie într-o anumită zi, ci pentru că minunea s-a săvîrşit *cîndva*. Determinarea înseamnă aici nedeterminare, ca şi în *atunci*, a cărui semnificaţie semantică este însă inversă, adverbul putînd însemna „ieri, odată, demult", adică un moment anumit din succesiunea timpului subiectiv, de la a cărui primă undă călătorind spre prezent se măsoară durata şi adîncimea visului trăit.

Poemul se adresează sensibilităţii noastre şi prin caracterul său melodic, întărit de refrenuri şi repetiţii: „Ard lumini ca sorii tineri / prin iernatic Tusculum...", „Amintirile de vineri... amintirile de aur...". E o revenire obsesivă la aceleaşi gînduri care stăruie cu o putere adîncă şi tulburătoare.

3) Nu este lipsită de interes apropierea pe care sîntem tentaţi s-o facem între gîndirea poetică a lui Blaga, din aceste versuri ca şi din altele, şi cea a lui Goethe, care cerea „din cer stelele cele mai frumoase şi de pe pămînt întreaga bucurie şi cea mai înaltă". Ca şi pentru autorul lui *Faust*, pentru Blaga „marea trecere" a noastră prin lume este prilej de meditaţie şi nu obiect de asceză a spiritului, cum se întîmplă în *Faust* al lui Valéry[2]. Pentru Goethe, ca şi pentru Blaga, cu deosebirile ce se cuvin totuşi făcute, existenţa noastră este solicitată să intre cu toată fiinţa şi deplin în determinismul universal. Faţă de pateticul: *„Verweile doch du bist so schön"*, al lui Goethe, Valéry exclamă în numele celui mai pur aristocratism al raţiunii: *„Voilà mon œuvre: vivre!*

[1] Nu este totuşi exclusă folosirea cuvîntului datorită sensului din latină *(Venus)*, spre care ne trimite etimologia rom. *vineri*.

[2] Cf. Yves Levy, *Paul Valéry, Mon Faust*, în „Écrits de France", nr. 1, 1946, pp. 117—118.

Scanned with OKEN Scanner

N'est-ce pas tout ?"[1], iar Blaga își strigă setea de absolut: „Ah, nici un rod nu mi-e destul, / îl vreau și-n alte chipuri. / Se poartă rîul către mări, / dar piere în nisipuri". Și pentru că ipostazele acestei aspirații se colorează atît de divers în atingere cu făgăduielile posibile ale existenței, se întîmplă, ca în poemul discutat de noi, să fim martori la explozia sentimentului de beatitudine născută dintr-o generoasă uitare a imperiului ideilor pure.

Într-o formă stăpînită de rigorile lirismului intelectualizant, ideea transfigurării spirituale o regăsim și la Ion Barbu, în poezia *Umanizare*:

„Castelul tău de gheață l-am cunoscut, Gîndire;
Sub tristele-i arcade mult timp am rătăcit,
De noi răsfrîngeri dornic, dar nici o oglindire
În stinsele-i cristale ce-ascunzi nu mi-a vorbit.
Am părăsit în urmă grandoarea ta polară
Și-am mers, și-am mers spre caldul pămînt de miazăzi
Și sub un pîlc de arbori stufoși, în fapt de seară,
Cărarea mea, surprinsă de umbră, se opri".

Sistemul de imagini al poemului face să transpară și aici sensurile conotative ale structurii semantice a textului: coborîrea din regiunile severe și abstracte ale ideilor în umbra pămîntului, în care un nou înțeles al existenței se descoperă privirii scrutătoare a poetului, îndreptată spre nemărginiri.

4) Așadar, întorcîndu-ne la poemul lui Blaga, să notăm că din fuziunea semantică a metaforelor *Tusculum, ardere, lumină, drum, aur, scrum* se alcătuiește imaginea simbolică a fericirii ce transfigurează, imagine dizolvată în țesătura stilistică „figurată" a textului, care reprezintă forma obiectivă a contextului poetic, prinsă în legăturile melodice ale versului din care se degajă undele lirismului ce vin spre noi. Nu este vorba, prin urmare, de o travestire a conceptelor în imagini ale lor, ci de o transpunere a unei stări de suflet în corespondentele ei expresive, acordate cu timbrul intern și specific al sen-

[1] Paul Valéry, *Mon Faust*, în „Cahiers du Sud", nr. 271, fragment reprodus în „Écrits de France", *nr. cit.*, pp. 9—17; fraza menționată, la p. 13.

Scanned with OKEN Scanner

sibilității poetice și al sensului creației artistice — factori esențiali în realizarea stilistică a operei literare. *Limbajul figurat devine în astfel de împrejurări instrumentul propriu al artei literare, unica ei posibilitate, ca și limbajul artistic nefigurat.*

Am ajunge să simplificăm faptele, dacă am vorbi în acest caz de o simplă analogie la care recurge poetul cînd alege dintr-o sumă de variante, teoretic și gramatical posibile, una din ele aparținînd limbajului poetic. Transferul semantic nu explică decît pe plan lingvistic specificul funcției stilistice a imaginii poetice. Dacă, sub acest din urmă aspect, metafora și metonimia înseamnă a atribui un semnificant unui semnificat secundar asociat prin asemănare, respectiv prin contiguitate, cu semnificatul primar[1], în planul semnificației stilistice ea intră într-o altă ordine de valori, care-și găsesc motivarea într-o reprezentare și o viziune estetică la care colaborează imaginile constituite într-un întreg, într-o structură. De aceea afirmam că procesul metaforic — și cel imagistic în general — nu se sprijină decît aparent sau parțial pe un act de analogie, ci pe unul de identificare între doi termeni, dintre care unul, cel figurat și individual, își asumă și exercitarea funcției termenului propriu și general. Metafora apare ca o *necesitate* dictată de o rațiune internă. „Încearcă să fii exact și vei fi constrîns să te exprimi metaforic", observa mai de mult J. A. Murray[2]. În felul acesta artistul ajunge să atribuie mijloacelor de expresie funcția de a crea reprezentări simbolice din care se constituie elementele ce definesc adîncimea și felul viziunii sale artistice, într-o structură arhitectonică ce poate fi examinată în raporturile ei de interdependență pe care le contractează planul obiectiv, general și exterior al comunicării, cu cel subiectiv, individual și intern al expresiei.

---

[1] Roman Jakobson, *À la recherche de l'essence du langage*, în „Diogène", nr. 51, 1965, p. 32.

[2] *„Try to be precise and you are bount to be metaphorical"*, citat de Ludwig Reiners, *Stilkunst, Ein Lehrbuch deutscher Prosa*, München, 1959, p. 268.

inv. 182282

Scanned with OKEN Scanner

Eugen Lovinescu îl caracteriza pe autorul *Poemelor luminii* drept un poet al senzației și al imaginii[1], din care respiră un optimism nu conceptual, ci pur senzorial[2]. Chiar dacă aceasta a putut fi formula ce definea lirismul inițial al poetului, imaginea în poezia lui Blaga cuprinde sensuri multiple, care i s-au adăugat la ceea ce părea că o caracterizează la început. Eficacitatea imaginii decurge din faptul că ea reprezintă „o rămășiță" și un „exponent al senzației"[3]. Acest suport al imaginii este depășit în stilul lui Blaga, din ale cărui versuri străbate fiorul cunoașterii, al uimirii și al neliniștii în fața unei lumi a misterelor, a îndoielilor și a împlinirilor așteptate. Existența este pentru poet o *ardere*, metaforă fundamentală ce revine cu insistență obsedantă în poezia sa și căreia i se pot alătura un șir întreg de sinonime, dintre care am citat o parte în cursul acestei analize. Acestora li se asociază imaginea luminii ca atribut al universului și simbol al cunoașterii, cele din care respiră miracolul germinației, imaginea simbolică a porților ce se închid cu zăvoare, precum și cele care sugerează întregul fond elementar și mitic trăind în noi ascuns și adînc și țîșnind uneori în furtună adusă parcă din depărtări mari, ancestrale în clipele binecuvîntate ale drumurilor ce trec prin existența noastră. Poemul *Biografie*, cu care se deschide volumul *Lauda somnului*, cuprinde o astfel de confesiune în care regăsim întrunite și amplificate semnificațiile lirismului poetului, prezentate mai întîi sub forma unui crez artistic în poemul *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii*. Metafora la Blaga nu este numai elementul sensibil al cunoașterii intuitive, ci instrumentul revelatoriu al unui univers poetic legat prin mii de fire de empiric și de absolut, de cîntecul ciocîr-

---

[1] E. Lovinescu, *Lucian Blaga*, în „Sburătorul literar", I, nr. 8, 1921.

[2] Idem, *Critica și literatura*, *ibidem*, I, nr. 22, 1922; citatele la G. Ivașcu, în *Note* la volumul *Lucian Blaga*, *Poezii*, București, E.P.L., 1967, pp. 456, 460.

[3] I. A. Richards, *Principles of Literary Criticism*, Londra, 1924, cap. XVI, *Analysis of Poem*, apud René Wellek-Austin Warren, *Teoria literaturii*, în românește de Rodica Tiniș, București, E.L.U., 1967, p. 247.

Scanned with OKEN Scanner

liei „pure ca entelehia", de patima de foc a sîngelui și de tăcerile ascultate cu sufletul adunat în el însuși. E o mare și generoasă cheltuire de gînduri ce se înalță de pe pămîntul holdelor în care se răsfrîng irizările pulberilor astrale, o sete de a trăi pe toate dimensiunile ființei tainele universului și mirajul din clipele sărbătorești ale existenței.

Limbajul poetic se supune acestei determinări interne, actualizate în raporturile ce se stabilesc cu întreaga limbă eliberată de convențiile sensurilor noționale și întoarsă spre înțelesurile *date* de poet, în acord cu o filozofie după care nu sîntem decît mandatarii unor alte generații, ai celor ce ne-au fost străbuni și cărora ne silim să le împlinim chemările și căutările într-un ritual solemn înscris în ordinea însăși a succesiunii veacurilor:

„Coboară-n lut părinții, rînd pe rînd,
în timp ce-n noi mai cresc grădinile.
Ei vor să fie rădăcinile,
prin cari ne prelungim pe subt pămînt.

Se-ntind domol părinții pe subt pietre,
în timp ce în lumini mai adăstăm,
în timp ce fericiri ne-mprumutăm
Și suferinți și apă vie pe la vetre".

(Părinții)

5) Analiza stilistică își propune să dezvăluie rețeaua de factori care transformă comunicarea lingvistică într-un mesaj artistic. Ea are loc la nivelul conotațiilor sau al sensurilor „figurate", ascunse, simbolice, atribuite cuvîntului, devenit *imagine*, adică al sensurilor care acționează așa-zicînd „din umbră" și care fac ca lectura unui poem să fie făcută „printre rînduri".

Raportul constant pe care-l avem în minte în astfel de împrejurări este totuși acela de figurat-nefigurat sau, în termenii de mai sus, conotativ-denotativ, fiindcă limbajul poetic, metaforic sau nu, capătă relief prin faptul că presupune o comparație permanentă cu planul limbajului uzual. Aceasta este o condiție a existenței planului expresiei conotative, nu și a funcției lui stilistice concrete într-o operă literară dată. Pentru a-și îndeplini

Scanned with OKEN Scanner

această funcție, simpla opoziție nu este suficientă, căci ea este expresia unui raport, și ca orice raport ea este o abstracție stabilită de mintea noastră. Cercetarea limbajului poetic ca structură stilistică de conotații unificate printr-un sistem de imagini nu poate ignora termenii raportului sau conținutul lor individual, adică valorile atribuite acestora în planul comunicării artistice. Este vorba de nivelul stilistic la care se realizează comunicarea și în care sînt implicate substanța și specificul unui conținut de gîndire poetică. De aici necesitatea metodologică de a se porni de la acest nivel, singurul apt să devină revelatoriu pentru funcția limbajului metaforic.

După gradul în care faptele aparținînd nivelului stilistic se dezvăluie cercetării se poate vorbi de ambiguitatea sau obscuritatea limbajului poetic[1]. Ambiguitatea stilistică este o problemă de semnificație și constă în modificarea raportului dintre semnificant și semnificat sau, în terminologia lui Ullmann, dintre *nume* și *sens*[2], pînă la slăbirea caracterului lor solidar, care îi unește de obicei sub forma semnului lingvistic. Dar dacă ținem seama că numele *evocă* sensul, iar sensul *se raportează* la obiect, el fiind corelatul subiectiv al obiectului desemnat sau reflexul său pe plan memorial, atunci acest reflex ține de planul obiectului și are capacitatea, în limbajul artistic figurat, de a evoca „obiectul" desemnat într-o măsură mai mare decît o îngăduie limbajul noțional guvernat de sistemul sensurilor denotative. Limbajul metaforic asociază obiectele semnului, pentru simplul fapt — care e deosebit de important — că raportul dintre cuvînt ca semn *(signum)* și obiectul numit *(designatum)*, realizat într-un enunț lingvistic, este gîndit

---

[1] Vezi pentru primul aspect al problemei, cu aplicație la arta literară a lui T. Arghezi, Rosa del Conte, *La funzione dell'ambiguità nel linguaggio poetico d'Arghezi*, în *Actes du X^e Congrès international des linguistes*, București, 1967, III, Editura Academiei R.S.R., 1970, pp. 89—95.; pentru cel de-al doilea cf. Șerban Cioculescu, *Introducere în poezia lui Tudor Arghezi*, București, Editura fundațiilor, 1946.

[2] St. Ullmann, *Précis de sémantique française*, p. 23.

Scanned with OKEN Scanner

ca un raport real și determinat. Într-un vers ca „Okeanos se plînge pe canaluri", relația subiect-predicat este imaginată nu numai ca posibilă, dar și necesară, adică motivată estetic. Spuneam că metafora sau simbolul, ca formă de expresie conotativă, nu constă într-o simplă suprapunere de semnificanți, ci în absorbirea sensului denotativ de către cel conotativ, care exercită funcția celui dintîi și prin aceasta introduce o modificare în natura, calitatea reprezentării, devenită din reprezentare semantică (lingvistică) reprezentare stilistică (estetică), sub forma imaginii. Insistăm asupra faptului că, în limbajul figurat, relația sens-obiect (în înțeles larg) este esențială și asigură forța de sugestie și de reprezentare a limbajului metaforic. Aceasta ne duce la precizarea făcută de Ogden și Richards[1] cu privire la relațiile dintre semn și obiectul desemnat. Ei disting *referința*, adică corelatul subiectiv al obiectului, fenomenul mental prin care este perceput obiectul (sau, în termeni psihologici, *reprezentarea*) și *referentul*, adică obiectul real *(designatum)*, considerat în el însuși și aflat într-un raport indirect cu sensul. Acest raport *indirect* este prezentat de fiecare dată ca termen ultim, situat în afara structurii lingvistice, adică în planul ontologic, dar urmărind „din umbră" și determinînd percepția și reprezentarea trăită în conștiința noastră.

„Semnele lingvistice, scrie I. Fónagy în excelentul său studiu despre limbajul poetic, nu sînt percepute ca semne decît prin referire la alte obiecte. Ceea ce înseamnă că semnul nu poate funcționa, nu poate exista ca semn, decît dacă el nu are existență proprie. Atenția noastră se îndreaptă de la semn ca *sunet* emis prin limbă, pentru a nu considera decît fonemul, și de la fonem atenția noastră se îndreaptă asupra morfemului, iar de aici la frază și de la frază la context, la situația în care

[1] C. K. Ogden, - I. A. Richards, *The Meaning of Meaning*, ed. a IV-a, Londra, 1936. Lucrarea nu ne-a fost accesibilă decît indirect și parțial din referințele întîlnite în alte lucrări; vezi Jean Cohen, *op. cit.*, p. 203; cf. St. Ullmann, *op. cit.*, p. 22. B. Malmberg, *Les nouvelles tendances de la linguistique*, p. 186.

fraza se inserează și pe care o implică"[1]. Putem vorbi în acest caz de o relație subiacentă între semn și obiect, care se întîlnesc în imaginea poetică, unde se constituie nivelul stilului, ca formă de cunoaștere implicată într-o realitate obiectivă, trăită subiectiv. Pe scurt, analiza stilistică la nivelul conotațiilor corespunde semnificațiilor metaforice, *înțelese ca mijloace directe și nesubstituibile de comunicare în limbajul artistic. Cu alte cuvinte, imaginea este elementul primar și totodată funciar al limbajului poetic, și nu unul derivat și subsidiar.* „*Bilder (...) sind die natürliche Sprache für etwas, das anders nicht ausgedrückt werden kann*", afirmă pe bună dreptate un cercetător[2]. Este vorba aici de o constrîngere a formelor și a sensurilor ce trebuie *adaptate* la o anumită trăire artistică, pentru exprimarea căreia limbajul curent este insuficient. *Originalitatea expresiei figurate este in raport direct cu capacitatea ei de sugerare, adică depinde de gradul în care reprezentarea faptelor în conștiința artistului echivalează cu un act de cunoaștere și trăire a realității, caracterizat prin adîncime și autenticitate.* Mediul lingvistic în care se realizează și prin care se revelează funcția expresivă a imaginii este contextul.

---

[1] I. Fónagy, *Le langage poétique: forme et fonction*, în *loc. cit.*, p. 100.

[2] Ludwig Reiners, *op. cit.*, pp. 267—268.

Scanned with OKEN Scanner

VI

EXPRESIVITATE ŞI CONTEXT

1. CONTEXT GRAMATICAL ŞI CONTEXT (SUBTEXT) STILISTIC

1) Noţiunea de context este invocată din ce în ce mai mult în vremea din urmă în lucrările de lingvistică şi stilistică. Însemnătatea studierii relaţiilor dintre cuvînt şi context a fost subliniată, între alţii, de Ch. Bally[1] şi de Alf Sommerfelt[2] şi reafirmată nu de mult de St. Ullmann, care vede în studiul contextului o axiomă a semanticii şi lexicografiei moderne[3]. De altfel, constatarea nu e nouă şi ea a fost făcută de mai multe ori şi în lingvistica noastră. „Cuvîntul, observă Al. Rosetti, nu există decît prin context şi nu e nimic prin el însuşi. Contextul determină sensul cuvîntului"[4]. Desprinderea cuvîntului dintr-un ansamblu organizat care-i determină sensurile particulare în funcţie de intenţia vorbitorului nu e posibilă decît atunci cînd cercetarea îşi propune să facă abstracţie de vorbirea individuală *(la parole)*, rămînînd doar la consideraţiile de ordin teoretic menite să dezvăluie trăsăturile generale ale limbii *(la langue)*, ca sistem de semne, şi în consecinţă ale cuvîntului privit ca unitate fundamentală a limbii. În vorbirea uzuală şi în limba literară, şi cu atît mai mult în limba poetică,

---

[1] Ch. Bally, *Traité de stylistique française*, I. p. 116

[2] Alf Sommerfelt, *La langue et la société. Caractères sociaux d'une langue de type archaïque*, Oslo, 1938, p. 125.

[3] St. Ullmann, *Précis de sémantique française*, p. 195.

[4] Al. Rosetti, *Filozofia cuvîntului*, Bucureşti, Editura fundaţiilor, 1946, p. 70.

Scanned with OKEN Scanner

aşadar în toate formele „vii" ale limbii, situaţia este alta, deoarece cuvîntul izolat are un sens diferit de sensul pe care îl capătă în frază, fraza constituind mediul natural al cuvîntului[1]. Afirmaţia lui F. de Saussure: „Orice cuvînt poate evoca întotdeauna ceea ce este susceptibil să-i fie asociat într-un fel sau altul"[2] presupune raportarea cuvîntului la alţi factori sau la un ansamblu apt să provoace astfel de asocieri. Acest ansamblu poate fi o sintagmă, un enunţ sau o frază.

Pentru lingvist, unitatea ultimă de care el se socoteşte îndreptăţit să se ocupe este fraza. Aceasta este, cum o caracterizează A. Martinet, cel mai mic segment în stare să reprezinte perfect şi integral vorbirea *(le discours)*[3]. De aceea lingvistul, comentează Roland Barthes, nu-şi propune să studieze un obiect superior frazei, căci dincolo de frază nu-l întîmpină decît alte fraze: „descriind floarea, botanistul nu se poate ocupa cu descrierea buchetului"[4]. În continuare, criticul literar francez precizează că, situat dincolo de frază şi cu toate că e alcătuit numai din fraze, „discursul" trebuie să fie în mod firesc obiectul unei alte lingvistici. Această lingvistică a discursului a purtat mult timp un nume glorios, acela de *retorică;* dar în urma unui gol istoric ea a trecut de partea artelor frumoase şi acestea, separîndu-se de studiul limbii, a fost necesar ca problema să fie reluată. Noua lingvistică a discursului nu este încă dezvoltată, dar ea este postulată de către lingviştii înşişi, printre care sînt amintiţi É. Benveniste, Z. S. Harris, N. Ruwet[5].

---

[1] Al. Rosetti, *Despre unele probleme ale limbii literare,* Bucureşti, E.S.P.L.A., 1955, p. 10.

[2] F. de Saussure, *Cours de linguistique générale,* p. 174; cf. şi Wojcieh Górny, *Text Structure and Language Structure,* în *Poetics,* pp. 34—35; Jean Cohen, *Structure du langage poétique,* p. 111 şi urm.

[3] A. Martinet, *Réflexions sur la phrase,* în *Language and Society, Mélanges Jansen,* Copenhague, 1961, p. 113.

[4] Roland Barthes, *Introduction à l'analyse structurale des récits,* în „Communications" (École Pratique des Hautes Études), *Recherches sémiologiques, L'analyse structurale du récit,* nr. 8, 1966, Paris, Seuil, p. 3.

[5] *Ibidem.*

Scanned with OKEN Scanner

Studierea contextului urmărește implicațiile lingvistice care depășesc unitățile gramaticale. Ea își găsește aplicare în analiza structurii stilistice a textului literar, cum a procedat Tudor Vianu, care semnala că astfel de cercetări au fost pînă acum, în general, neglijate[1]. Raporturile dintre limbaj și context, examinate din punct de vedere lingvistic și psihologic și fundamentate pe experiment, au fost studiate în anii din urmă de Tatiana Slama-Cazacu într-o valoroasă lucrare, unde se găsesc și numeroase sugestii utile pentru cercetătorul funcției stilistice a contextului[2].

Este necesar să facem mai întîi o deosebire între contextul gramatical și contextul stilistic.

2) Analiza gramaticală[3] a unui text este supusă regulilor identificării categoriilor lingvistice dintr-o anumită structură, limitată, a comunicării verbale. Ea ține seama de felul general în care se realizează raporturile dintre gîndire și formele ei de exprimare lingvistică. Avînd drept scop descrierea sistemului limbii și clasificarea faptelor ei potrivit categoriilor lingvistice, analiza gramaticală are ca obiect de studiu materialul sonor al cuvîntului, sensurile lexicale, formele și relațiile dintre cuvinte, exprimate în unități sintactice.

Studiul gramaticii, luat în înțelesul larg de studiu al limbii, intră în atingere cu alte domenii de cercetare, și anume cu acustica, psihologia, sociologia și logica. Restrîngînd accepția termenului *gramatică* la structura sintactică a unei comunicări, vom spune că analiza unui context, făcută sub acest aspect, va trebui să pună în lumină rețeaua de raporturi ce se organizează între unitățile lexicale dinăuntrul unei comunicări, precum și mijloacele lor de realizare determinate de sistemul limbii. O imagine a modului în care se efectuează o astfel de analiză ar putea fi aceea pe care o schițăm mai jos (no-

---

[1] Tudor Vianu, *Contexte legate și nelegate din punct de vedere stilistic*, în *Problemele metaforei...*, p. 151.

[2] Tatiana Slama-Cazacu, *Limbaj și context*, București, Editura Științifică, 1959.

[3] Folosim termenul *gramatică* în înțelesul lui larg, de studiu al limbii, deci al materialului sonor, lexical, al formelor și construcțiilor care alcătuiesc obiectul lingvisticii.

Scanned with OKEN Scanner

tînd propoziţiile principale cu cifre romane, cele subordonate cu cifre arabe, iar părţile secundare ale ultimei propoziţii prin litere):

I „A fost fără îndoială un vînător inspirat
şi
II a ştiut
1) să mînuiască bine arcul şi săgeţile *artistul*
2) subt a cărui daltă s-a mlădiat statua Dianei
de la Luvru,
acea mîndră şi sprintenă fecioară de marmură,
3) care s-avîntă,
a) ageră şi uşoară,
b) sub creţurile
c) dese
d) ale tunicii
e) ei
f) spartane,
g) scurtă i) larg
h) (î)n spate şi despicată
j) la umeri".

(Al. Odobescu, *Pseudokinegetikos*)

Am împărţit fraza în unităţi sintactice, ţinînd seama de dispunerea lor simetrică şi de efectele prozodice ale acestei organizări, trăsături specifice sintaxei lui Odobescu[1]. Analiza ar putea avea ca punct de plecare fonetica, apoi lexicul, morfologia, sintaxa propoziţiei, topica etc., adică toate straturile care alcătuiesc structura limbii. Rezultatul va fi o schemă a tiparului lingvistic cuprinzînd gîndirea scriitorului formulată în acest context, în care recunoaştem utilizarea unor resurse de exprimare variate, avîndu-şi punctul de plecare în posibilităţile limbii literare dintr-o anumită epocă.

Analiza unui context gramatical se opreşte aici. Cel ce întreprinde o astfel de operaţie nu-şi propune să treacă dincolo de studierea trăsăturilor generale ale limbii, aşa cum se reflectă ele în frază ca formă de manifestare orală

[1] Despre specificul sintaxei lui Al. Odobescu, vezi Tudor Vianu, *Observaţii asupra limbii şi stilului lui A. I. Odobescu*, în *Contribuţii la istoria limbii române literare în secolul al XIX-lea*, Bucureşti, Editura Academiei, 1956, pp. 122—128.

Scanned with OKEN Scanner

sau scrisă, populară sau literară, a unei gîndiri. Nu aceeași este situația în cazul unui context stilistic[1].

3) Să pornim de la un exemplu: „Pe cîmpii, tăcerea își deschise ochii umezi de rouă, scuturînd o talangă".

(Ionel Teodoreanu, *Cel din urmă basm*)

La un examen mai atent, apare evident faptul că părțile principale ale propoziției „tăcerea își deschise (ochii)" nu cuprind decît o parte din gîndirea autorului, întrucît comunicarea nu este numai expresia unei simple constatări făcute, fie și într-o formă metaforică: ea se întregește și dobîndește semnificația deplină numai dacă se iau în considerare „părțile secundare" ale propoziției, care sînt expresia modului cum a fost perceput fenomenul integral de conștiința scriitorului. Dacă avem în vedere și această împrejurare, vom spune că perceperea sensului stilistic al contextului pornește în egală măsură și poate mai mult chiar de la atributul și complementul (ochii) *umezi de rouă* și de la complementele *scuturînd o talangă*. Acestea sînt cuvintele (unitățile sintactice) care ies în relief și transpun sensul gramatical, nefigurat al propoziției: *tăcerea încetează*, în unul stilistic, figurat: *o dimineață de vară abia trezită din somnul nopții*. Iată și un alt exemplu mai dezvoltat și mai edificator:

„Ieri a fost sîmbătă și zorul cu care nourii scuturați de crivăț își cerneau zăpada, — stolurile de vrăbii, care ciuguleau în mijlocul drumului, prevestind ninsoarea, frunzele și arborii ce încetul cu încetul gerul zugrăvea pe geamuri, clopotul bisericii de alături, mi-au adus aminte sîmbetele copilăriei noastre".

(I. Al. Brătescu-Voinești, *Sîmbătă*)

Fraza este formată, în general, din propoziții coordonate, care funcționează ca niște subiecte gramaticale pe lîngă ultimul predicat: „toate acestea *mi-au adus aminte*

[1] În legătură cu definiția și funcția contextului stilistic, vezi studiul fundamental al lui M. Riffaterre, *Stylistic Context*, citat mai înainte. Pentru lingvistul american, contextul stilistic este „un tipar sfărîmat *(broken)* de un element imprevizibil" (p. 184). În cele ce urmează, înțelegem prin context stilistic un ansamblu lingvistic condiționat de existența unui *subtext*.

Scanned with OKEN Scanner

de copilărie". În realitate, obiectul gîndirii scriitorului este *copilăria*, a cărei imagine i-a fost adusă în suflet de contemplarea spectacolului unei zile de iarnă. Putem afirma însă tot atît de bine că propoziţiile coordonate îndeplinesc în acest context funcţia unor complemente sau propoziţii temporale, căci sensul real al frazei este: *„ieri, în timp ce priveam norii, stolurile de vrăbii* etc., mi-am amintit de copilărie". Dar nici această explicaţie nu e suficientă, fiindcă propoziţiile principale în discuţie au şi sensul: „amintirea zilelor copilăriei mi-a fost provocată de un factor exterior, de o cauză: *priveliştea unei zile de iarnă*". Să adăugăm totodată că înţelesul acestor propoziţii principale (conţinutul lor de reprezentări) se şterge treptat, se umbreşte, aşa încît ultima propoziţie nu este altceva decît sinteza celor anterioare: toate celelalte subiecte şi predicate intră în conţinutul acesteia din urmă, care se înalţă deasupra lor. De bună seamă că topica joacă aici un rol important, dar nu aceasta este singura explicaţie. Dacă ar fi să refacem procesul mental al gîndirii scriitorului, am putea spune că reprezentarea copilăriei a crescut concomitent cu imaginile particulare contemplate. Cu fiecare din amănuntele priveliştii (deci cu fiecare propoziţie) imaginea s-a adîncit. În ultima propoziţie, nu avem decît imaginea dominantă a noţiunii de copilărie, la realizarea căreia şi-au dat concursul celelalte părţi ale frazei, care şi-au pierdut parţial independenţa semantică, deşi din punct de vedere sintactic ele sînt propoziţii principale[1]. Este clar însă că raportul stilistic este aici altul decît cel sintactic: *copilăria* este partea esenţială a propoziţiei (şi a frazei), iar substantivul *sîmbete*, unul din elementele ei particulare, cu o sferă mai restrînsă, care simbolizează, concretizează ideea de copilărie.

Există deci în contextul stilistic o altă ierarhie a mijloacelor de expresie, care nu coincide întotdeauna cu struc-

[1] Despre dependenţa sintactică şi semantică a propoziţiilor principale, vezi acad. Al. Graur, *Pentru o sintaxă a propoziţiilor principale*, în *Studii de gramatică*, vol. I, Bucureşti, Editura Academiei, 1956, pp. 121—139; Sorin Stati, *Dependenţa semantică a propoziţiilor şi rolul lor sintactic*, în aceeaşi culegere, vol. II, 1957, pp. 141—149.

Scanned with OKEN Scanner

tura sintactică, ci i se opune sau o depășește. Noțiunile de propoziție principală, secundară, părți principale și părți secundare etc. își modifică conținutul și se subordonează unui alt criteriu de clasificare, ce decurge dintr-un ansamblu stilistic, acela al contextului și al motivării lui psihologice și estetice. Sînt interesante în acest sens afirmațiile Tatianei Slama-Cazacu, care a consacrat mai multe lucrări problemelor de psihologie a limbajului: „În ceea ce privește sintaxa, scrie autoarea, trebuie să observăm în primul rînd că însăși definiția propozițiilor «principale» ar fi corect să fie modificată, în cazul cînd s-ar ține seama de rolul contextului, deoarece obligația de a subsuma necontenit, din pricina constatării continuei dependențe de ansambluri, face ca numai într-o gramatică abstractă și metafizică, «propozițiile principale să aibă sens în ele însele»: în realitate, din punct de vedere psihologic cel puțin, frazele sînt, toate, «propoziții secundare»"[1].

În orice caz, analiza contextului nu poate fi suplinită printr-o analiză gramaticală de tip clasic „frază cu frază", și nici printr-o interpretare literară a conținutului detașat de formele și particularitățile lui de comunicare artistică. Exemplul următor va încerca să ilustreze aceste raporturi. În fragmentul pe care-l luăm din M. Sadoveanu vom examina, de data aceasta mai de aproape, deosebirile dintre diferitele tipuri de analiză avînd ca obiect același context:

„Și șoaptele frunzarelor păreau în adevăr tremurarea unui suflet; creșteau din arbor în arbor, din ramură în ramură, scădeau, se depărtau, *spuneau* ceva neînțeles, ceva foarte vechi și foarte trist" (*Opere*, III, p. 572).

Să interpretăm acest fragment la nivele diferite.

a) *La nivelul analizei literare.* Vom spune că „tema" acestui pasaj este „descrierea susurului unei păduri". „Ideea principală" a fragmentului este asemănarea murmurului trist al frunzelor pădurii cu șoaptele omenești.

[1] Tatiana Slama-Cazacu, *Limbaj și context*, pp. 300—301; idem, *Principiul adaptării la context*, în „Studii și cercetări lingvistice", V, nr. 1—2, 1954.

tura sintactică, ci i se opune sau o depășește. Noțiunile de propoziție principală, secundară, părți principale și părți secundare etc. își modifică conținutul și se subordonează unui alt criteriu de clasificare, ce decurge dintr-un ansamblu stilistic, acela al contextului și al motivării lui psihologice și estetice. Sînt interesante în acest sens afirmațiile Tatianei Slama-Cazacu, care a consacrat mai multe lucrări problemelor de psihologie a limbajului: „În ceea ce privește sintaxa, scrie autoarea, trebuie să observăm în primul rînd că însăși definiția propozițiilor «principale» ar fi corect să fie modificată, în cazul cînd s-ar ține seama de rolul contextului, deoarece obligația de a subsuma necontenit, din pricina constatării continuei dependențe de ansambluri, face ca numai într-o gramatică abstractă și metafizică, «propozițiile principale să aibă sens în ele însele»: în realitate, din punct de vedere psihologic cel puțin, frazele sînt, toate, «propoziții secundare»"[1].

În orice caz, analiza contextului nu poate fi suplinită printr-o analiză gramaticală de tip clasic „frază cu frază", și nici printr-o interpretare literară a conținutului detașat de formele și particularitățile lui de comunicare artistică. Exemplul următor va încerca să ilustreze aceste raporturi. În fragmentul pe care-l luăm din M. Sadoveanu vom examina, de data aceasta mai de aproape, deosebirile dintre diferitele tipuri de analiză avînd ca obiect același context:

„Și șoaptele frunzarelor păreau în adevăr tremurarea unui suflet; creșteau din arbor în arbor, din ramură în ramură, scădeau, se depărtau, *spuneau* ceva neînțeles, ceva foarte vechi și foarte trist" (*Opere*, III, p. 572).

Să interpretăm acest fragment la nivele diferite.

a) *La nivelul analizei literare*. Vom spune că „tema" acestui pasaj este „descrierea susurului unei păduri". „Ideea principală" a fragmentului este asemănarea murmurului trist al frunzelor pădurii cu șoaptele omenești.

---

[1] Tatiana Slama-Cazacu, *Limbaj și context*, pp. 300—301; idem, *Principiul adaptării la context*, în „Studii și cercetări lingvistice", V, nr. 1—2, 1954.

Scanned with OKEN Scanner

b) *La nivelul gramatical* (sintactic). Subiectul frazelor este substantivul *şoaptele*, predicatul în prima propoziţie *păreau tremurarea*, substantivul cu funcţie de nume predicativ fiind determinat de atributul *unui suflet*. Urmează mai multe propoziţii paratactice, dintre care ultima, cu un complement direct exprimat printr-un pronume nehotărît reluat şi determinat de trei atribute adjectivale: *ceva neînţeles, ceva foarte vechi* şi *foarte trist*.

c) *La nivelul stilistic*. În prima propoziţie, subiectul stilistic trebuie căutat în atributul *frunzarelor*, care e de fapt un genitiv subiectiv: *frunzele şopteau*; tot astfel atributul *unui suflet* este în realitate numele predicativ al propoziţiei: (păreau) *un suflet* (ce tremură). Coordonarea paratactică pune alături propoziţii care nu sînt identice una cu cealaltă: în prima, complementele formate dintr-un număr egal de elemente indică succesiunea ritmică a şoaptelor: *din arbor în arbor, din ramură în ramură*; celelalte două propoziţii sînt exprimate numai prin predicate: *scădeau, se depărtau*, astfel încît impresia de stingere treptată a murmurului este redată prin notarea simplei acţiuni percepute auditiv. Ultima propoziţie este o metaforă personificatoare: (şoaptele) *spuneau* . . . Deşi verbul este subliniat de autor, impresia stilistică ce se impune provine mai mult de la complementul direct şi de la determinantele lui: *ceva neînţeles, foarte vechi şi foarte trist*, exprimate toate prin termeni abstracţi, care au calitatea de a spori impresia de vag, de nedeterminat, de tainic. Aşadar, alături de fraza gramaticală sau contextul gramatical: *şoaptele păreau . . . creşteau, scădeau*... etc., avem şi o frază stilistică sau un context stilistic, al cărui subiect este nu *şoaptele*, ci *tristeţea tainică* şi parcă omenească a pădurii înfiorate de murmurul vîntului. Acesta este *obiectul* gîndirii scriitorului în pasajul citat, iar pentru a-l exprima, scriitorul s-a folosit de o serie de propoziţii principale din punct de vedere gramatical, dar care sînt, din punct de vedere stilistic, elementele secundare ale subiectului stilistic. De aceea acest subiect îl deducem nu întotdeauna din „părţile principale" ale propoziţiilor, ci deseori din cele secundare care, privite ca mijloace figurate, pot fi un epitet, o comparaţie, o metaforă etc. Subiectul stilistic este acela care exprimă

Scanned with OKEN Scanner

sentimentele scriitorului, atitudinea sa, ecourile trezite de conținutul comunicării aflate în *subtextul* ei și exprimate deseori parțial, indirect sau numai sugerat prin anumite forme și procedee care diferă substanțial de ceea ce reprezintă ierarhia structurii gramaticale. Alături de subiectul gramatical al unui context, putem vorbi deci și de un *subiect stilistic al contextului* sau de un *subtext stilistic*.

Inutil să adăugăm, poate, că subtextul nu are o existență proprie, în afara contextului gramatical, ci este o realitate implicată în text și manifestată prin el. Analiza subtextului stilistic reprezintă, de fapt, o operație de epuizare sau de „stoarcere" a textului de toate semnificațiile lui mai adînci și acoperite: cercetarea lui este datoare să dezvăluie *atitudinea* autorului (vorbitor sau scriitor), disimulată în unele din mijloacele de expresie: intonație, fonetism, lexic, construcții etc.[1] Prezența lor trebuie raportată la o stare de conștiință, la ceva ce se ascunde, nu îndeajuns totuși, îndărătul enunțului, fără să se deducă în întregime din fiecare unitate sintactică luată în parte, ci din relațiile pe care le contractează ansamblul lor și pe care le unifică, asemenea unei plasme, o stare psihică, de gîndire, de sentimente, de emoții.

2. TIPURI DE SUBTEXT STILISTIC

1) Vom adopta termenul de subtext stilistic[2], care pune mai bine în evidență „ceea ce se ascunde într-un context", ceea ce trebuie citit „printre rînduri". Din exem-

---

[1] Despre noțiunea de subtext ca expresie a atitudinii scriitorului, vezi **Tudor Vianu**, *Atitudinea stilistică*, în *Jurnal*, pp. 205—206.

[2] Foarte interesante sînt constatările privitoare la subtextul stilistic, făcute pe bază de experiment, de doi psihologi sovietici: **V. E. Sîrkina**, *Înțelegerea de către elevi a expresivității limbajului*, și **O. I. Nikiforova**, *Rolul reprezentărilor în perceperea cuvîntului, frazei și descrierii artistice*, studii publicate în traducere românească, în volumul *Probleme de psihologia înțelegerii*, sub redacția lui A. A. Smirnov, București, Editura de stat pentru literatură științifică și didactică, 1951. Unele din observațiile convingătoare ale autorilor menționați ni le-am însușit și le-am aplicat în analizele din acest capitol.

Scanned with OKEN Scanner

plul ce urmează, vom deduce atitudinea poetului inclusă în subtextul comunicării plecînd de la „cîmpul semantic" reprezentat de cuvintele purtătoare de semnificaţii stilistice:

„Vai! tot mai gîndeşti la anii, cînd visam în academii,
Ascultînd pe vechii dascăli cîrpocind la haina vremii,
Ale clipelor cadavre din volume stînd s-adune
Şi-n a lucrurilor peteci căutînd înţelepciune?
Cu murmurele lor blînde, un izvor de *horum-harum*
Cîştigînd cu clipoceală *nervum rerum gerendarum*;
. . . . . .

Parcă-l văd pe astronomul cu al negurii repaos,
Cum uşor, ca din cutie, scoate lumile din chaos
Şi cum neagra vecinicie ne-o întinde şi ne-nvaţă
Că epocile se-nşiră ca mărgelele pe aţă.
Atunci lumea-n căpăţînă se-nvîrtea ca o morişcă
De simţeam, ca Galilei, că comedia se mişcă".

(Eminescu, *Scrisoarea a II-a*)

O atmosferă de osteneală, de trudă merituoasă dar zadarnică se desprinde din primele versuri, osteneala „profesională" de a vorbi despre aceleaşi adevăruri, niciodată descoperite pînă la capăt. *A cîrpoci la haina vremii, a aduna cadavrele clipelor,* a căuta înţelepciunea *în petecile lucrurilor,* a cîştiga *cu clipoceală* pîinea zilnică sînt expresii care sugerează prin prozaismul lor *atitudinea sceptică* a poetului faţă de eforturile altfel oneste ale dascălilor săi şi sentimentul de îngăduinţă, nu lipsită de înduioşare tîrzie, faţă de inutilitatea acestor străduinţe. În versurile următoare, subtextul stilistic este întrucîtva deosebit, căci poetul priveşte spectacolul universului din lecţia savantului ca pe un joc amuzant, mai mult ciudat decît grandios şi tulburător. Astronomul scoate lumile *ca din cutie,* epocile se înşiră *ca mărgelele pe aţă, în căpăţînă* lumea se învîrte *ca o morişcă* etc. Culoarea stilistică este dată de aceste comparaţii în care intră elementele lexicale împrumutate din limbajul zilnic; ideile învăţatului sînt coborîte la dimensiunile unor întîmplări terestre dintr-o lume privită cu zîmbetul curiozităţii nai-

Scanned with OKEN Scanner

ve, în locul uimirii și al încîntării[1]. Acesta este totuși cazul general, în care subtextul stilistic se detașează cu destulă evidență. În alte împrejurări, gradul de intensitate stilistică a subtextului poate varia pe o curbă ascendentă ori sinuoasă de la un subtext deschis la unul închis (termenii aparțin cercetătoarei sovietice V. E. Sîrkina[2]). Iată cîteva exemple:

a) *Subtext deschis.* „Trecu vremea, trecu... Și într-o zi, eu cel sortit să fiu cel din urmă din copiii de odinioară m-am pornit spre ulița părăsită, să împărtășim împreună spovedaniile unui trecut, atît de scump nouă. Și n-am găsit-o!

O viață întreagă o știusem de veghe la poarta casei; acum nu mai era. Plecase după morminte.

Și-n locul ei era o altă uliță, pe brațele căreia rîdeau alți copii".

(Ionel Teodoreanu, *Ulița copilăriei*)

Cuvintele, frazele și figurile de stil coincid cu semnificația generală a comunicării și o exprimă: sentimentul de regret după lumea pierdută a copilăriei. Între text și subtext nu există deosebiri esențiale.

b) *Subtext deviat.* „Domnul șef se uită de mai multe ori, cînd la flăcău, cînd la banii din portofel și după o lungă tăcere întreabă:

— Mai era cineva cu tine?

— Nimeni.

— Ai spus la alții?

— La nimeni. Am venit p-ici pe poteca din dos, drept la dumneavoastră.

Domnul șef tace, apoi:

— Ia ascultă, mă Niculăiță, parcă așa te cheamă...

— Așa.

— Să nu mai spui la nimeni, pînă nu s-o ivi păgubașul, că te aude spunînd cum e portofelul și se scoală vreunul și zice că el l-a pierdut, fără să-l fi pierdut el.

---

[1] Cf. articolul nostru, *Expresivitate și context*, în *Omagiu lui Al. Rosetti*, București, Editura Academiei R.S.R., 1965, pp. 607—611.

[2] V. E. Sîrkina, *Înțelegerea de către elevi a expresivității limbajului*, în *op. cit.*, p. 126 și urm.

Scanned with OKEN Scanner

Nici mă-ti, nici lu'tat'tu să nu le spui pînă nu se arată păgubaşul, auzi?

— Auz!

— Bine ai făcut că l-ai adus, bravo! Eşti băiat cinstit. Şi să ştii c-o să spui eu păgubaşului să te cinstească frumos".

(I. Al. Brătescu-Voineşti, *Niculăiţă Minciună*)

Întrebările pe care şeful le pune flăcăului, insistenţa cu care-l sfătuieşte pe Niculăiţă să nu divulge nimănui întîmplarea, promisiunea ce i-o face că va fi răsplătit de păgubaş, la intervenţia sa, aruncă bănuială asupra sincerităţii cuvintelor rostite de autoritatea sătească. Vorbitorul nu spune în întregime ceea ce gîndeşte; el îşi ascunde adevăratele gînduri.

c) *Subtext contrastant.* „Biata maică-mea — D-zeu s-o ierte — de cîte ori nu m-a plesnit cu lingura peste mînă şi peste gură, numai ca să mă înveţe să mînînc frumos! ... Aşi! ... ţi-ai găsit! ... Şi astăzi, cînd mînînc ouă moi, mă mînjesc păn'la urechi! ... Ei bine! ... D-l Georges le mînca cu atîta măiestrie! ... degetele sale albe, grăsulii şi ascuţite la vîrf mînuiau furculiţa sau cuţitul cu atîta îndemînare în autopsia oului, încît rămînea, la urma urmei, găoacea pe dinăuntru tot aşa de lucie ca şi pe dinafară ... Şi nici o pată de ou pe şervet, pe farfurie, pe cuţit, pe furculiţă sau pe musteţile d-lui Georges! ... Şi dacă în viaţa mea vreo părere de rău mi-a ros inima, apoi aceasta a fost părerea de rău că n-am stat şi eu macar doisprezece ani la Paris, spre a învăţa cum se mînîncă ouăle moi! ..."

(Calistrat Hogaş, *Floricica*)

Autorul adoptă tonul serios al aceluia care îşi recunoaşte cusururile şi admiră calităţile altuia. În realitate, el crede tocmai contrarul celor spuse. Întreaga sa meditaţie despre bunele deprinderi necesare în anumite împrejurări, cum sînt cele la care se referă scriitorul, este o ironie la adresa rafinamentului excesiv, în comparaţie cu neîndemînarea sa firească pe care şi-o preţuieşte.

d) *Subtext închis. Cîntecul amintirii* de Mihail Sadoveanu, în care este vorba despre sfîrşitul tragic al dragostei dintre Axîntel şi Irina, se încheie astfel:

Scanned with OKEN Scanner

„Bădița Mihalache tăcu și rămase neclintit la locul lui (. . .)

Mult a trecut de-atunci, dar îmi aduc bine aminte că l-am întrebat pe bădița Mihalache:

— Cum a fost moartea și îngroparea, ți-or fi spus argații aceia, bădiță . . .

El nu m-a auzit. S-a sculat de la foc, posomorît, a intrat în luncă, și l-am auzit vorbind domol cu caii în tufișuri. Am auzit sunînd piedicile de fier. Apoi bădița Mihalache a trecut călare pe la vatra sfatului. A zis:

— Noapte bună, măi flăcăi . . .“

Mijloacele stilistice nu ne spun prea mult în acest fragment despre sentimentele ce-l stăpînesc pe bădița Mihalache. La întrebarea celor ce-l ascultaseră, el răspundea abia într-un tîrziu și prin altceva decît se așteptau ei. Cuvintele „noapte bună, măi flăcăi“ nu mai fac parte din planul istorisirii sale de mai înainte. Tăcerea lui o simțim încărcată de gînduri, de amintiri dureroase. Totul se petrece însă undeva în adîncul ființei lui, răscolite o clipă de povestirea întîmplărilor. Subtextul este elocvent prin ceea ce nu ni se spune.

2) Identificarea și interpretarea unei trăsături de expresie izolate nu rezolvă problema individualității stilistice a unei opere sau a unui autor. Nici întocmirea de liste relativ bogate ale unora dintre faptele de stil nu aduce un cîștig prea mare cunoașterii specificului stilistic al unui context. Important este să se examineze particularitățile fundamentale, proprii unei comunicări artistice și să se urmărească apoi felul în care colaborează ele la exprimarea atitudinii autorului sau a viziunii sale, distribuite mai mult sau mai puțin în mijloacele sale obișnuite de exprimare. Cu alte cuvinte, analiza va fi urmată în mod obligatoriu de o sinteză. Faptele de stil nu trăiesc prin ele însele ca fapte de expresie individuale și independente, ci prin aceea că sînt părți ale unui întreg ce trebuie reconstituit printr-o imagine unitară la capătul analizei. O astfel de imagine nu se poate obține decît atunci cînd materialul stilistic este raportat atît la materialul lingvistic general, cît și la cel stilistic individual specific operei și confruntat cu fiecare din ele în parte. Acesta este și rolul contextului. „Înțelegerea prin context,

Scanned with OKEN Scanner

scrie Tatiana Slama-Cazacu, necesită un exercițiu de suplețe, o acceptare — teoretică — a unei pluralități de posibilități, dar și o alegere — în practică — a aceleia care este mai adecvată pentru un anumit moment. Principiul adaptării la context înseamnă exprimarea prin sistematizări contextuale și receptarea exprimării printr-o interpretare care să se refere la această organizare. Aplicarea intenționată a acestui principiu — prin orientarea în raport cu contextele — permite utilizarea la maximum a posibilităților limbajului uman. Iar studierea contextului în faptele de limbă ar fi unul din mijloacele de a face și din lingvistică, așa cum preconiza Claude Bernard pentru anatomie, o «știință a formelor vii»[1].

Pentru cercetarea stilului, raportarea la context — privit ca entitate sau unitate stilistică — reprezintă un principiu de bază, care asigură premisele interpretării științifice a faptelor. Stilistica generală poate găsi în studiul subtextului un obiect propriu și o metodă care să satisfacă exigențele cercetării, punînd-o la adăpost de riscurile încălcării domeniilor străine și de primejdia subiectivismului[2].

Structura stilistică a unui context unitar ne duce spre individualitatea stilistică în care este implicată viziunea artistică a scriitorului.

---

[1] Tatiana Slama-Cazacu, *op. cit.*, p. 307.

[2] Cf. Tudor Vianu, *op. cit.*, în *loc. cit.*, p. 207. Sînt instructive mărturisirile unor mari scriitori despre felul cum înțeleg ei *subtextul*, ca semnificație implicită a contextului și care trebuie dedusă din ceea ce nu a străbătut pînă la suprafața expresiei. În acest sens înțelegea stilul E. Hemingway: „Caut totdeauna să scriu după metoda aisbergului. Șapte optimi din el sînt ascunse în apă și numai o optime este la vedere. Poți omite tot ce știi, căci asta va face ca aisbergul tău să fie mai puternic. Această parte este numai ascunsă în apă."

Scanned with OKEN Scanner

VII

INDIVIDUALITATE STILISTICĂ ŞI VIZIUNE ARTISTICĂ

1. NOŢIUNEA DE INDIVIDUALITATE STILISTICĂ

1) Întrebuinţarea mijloacelor limbii diferă prin unele particularităţi ale ei de la un vorbitor la altul şi cu atît mai mult de la un scriitor la altul. Deşi recurgem la acelaşi material lingvistic general, organizat de sistemul limbii, noi îi dăm o utilizare proprie, în concordanţă cu ideile şi sentimentele care ne animă, precum şi cu variatele împrejurări în care ne găsim. Şi, pentru că fiecare om se caracterizează prin anumite „constante" ale felului său de a fi şi de a reacţiona (care alcătuiesc trăsăturile personalităţii sale), atitudinea sa se exprimă, în general, printr-un anumit mod de utilizare a resurselor limbii, care-i pot defini felul de a gîndi, de a aprecia pe cei din jurul său şi de a răspunde la fenomenele din lumea înconjurătoare. Parafrazînd o cunoscută maximă populară, putem afirma că noţiunea de individualitate stilistică se cuprinde în cuvintele: „Să te aud cum vorbeşti şi-ţi voi spune cine eşti". Iată două exemple. Léonard Ménétrier, unul din personajele cărţii *La Rôtisserie de la Reine Pédauque* de A. France, se adresează soţiei sale de fiecare dată cu aceleaşi cuvinte măgulitoare: „eşti o femeie sfîntă şi vrednică", pentru ca apoi să-şi exprime rezerve de felul acesta: „dar mă sileşti să cer scuze acestui domn în privinţa nepoliteţii dumitale, ce provine, e drept, mai puţin din firea dumitale, care este bună, cît din educaţia dumitale, neglijată". Proprietarul birtului este un soţ preocupat să se comporte totdeauna manierat, aşa cum îi

Scanned with OKEN Scanner

stă bine unui negustor care trebuie să facă o bună impresie asupra muşteriilor. În *Pseudokinegetikos*, Al. Odobescu îşi aminteşte de colonelul Enghel, care, necunoscînd bine limba română, o anunţa astfel pe soţia sa, de cîte ori se întîmpla să moară cîte un rob dintre ţiganii primiţi de ea ca zestre: „Plinci Anicuţ' al[1] meu! a murit la dine un sestre". Fraza, repetată de personaj, trădează un fel de a fi spiritual, precum şi intenţia de a glumi pe seama zestrei soţiei sale; în afară de aceasta, pronunţarea şi gramatica însuşite parţial de vorbitor sînt o marcă individuală a originii şi a limbii sale materne. În linii foarte mari deci, *individualitatea stilistică trebuie raportată la anumiţi factori, relativ constanţi, cuprinşi în mijloacele de expresie ale unui vorbitor sau scriitor, mijloace care ne dau posibilitatea să deducem una sau mai multe trăsături proprii gîndirii autorului şi profilului său psihologic.*

2) Analiza stilistică are în vedere într-o măsură mai mare decît cea lingvistică propriu-zisă limba privită pe plan orizontal — axa sintagmatică — şi pe plan vertical — axa paradigmatică, lectura verticală sau structurată, cum o numeşte Pierre Guiraud. Pe calea din urmă se poate obţine motivarea mărcilor formale, adică descoperirea unui număr suficient de trăsături distinctive care se manifestă într-un cîmp stilistic. De aceea, analiza stilistică, avînd ca obiect expresivitatea limbii poetice şi artistice în general, nu poate rămîne la faptele izolate, ci, pornind de la ele, este datoare să examineze structura stilistică globală, adică contextul mai întins sau mai puţin întins prin care un cuvînt, o sintagmă, o frază îşi dezvăluie semnificaţia reală atribuită de scriitor. O foarte sugestivă caracterizare a stilului lui Liviu Rebreanu a făcut în acest sens G. Călinescu, cînd afirma că în *Răscoala* „frazele considerate izolat sînt incolore ca apa de mare ţinută în palmă, cîteva sute de pagini au tonalitatea

[1] La Odobescu: *Anicuţa-l meu* (ediţia Tudor Vianu, 1955), ortogramă care nu se justifică, căci vorbitorul are sentimentul (greşit) că trebuie să folosească articolul posesiv *al*, deci eliziunea aparţine vocalei finale *a* din substantivul *Anicuţa*.

Scanned with OKEN Scanner

neagră-verde și urletul mării"[1]. Aceasta înseamnă că cercetarea stilului lui Rebreanu nu poate porni decît de la examenul expresiei stilistice privite ca parte a unui întreg. Fără de această perspectivă, ea riscă să limiteze ori să falsifice semnificația și impresia artistică. În contextul stilistic al limbii artistice, cuvîntul încetează de a îndeplini o funcție semantică autonomă. El devine un procedeu. De aceea interesul stilisticii de a face din studiul contextului una din preocupările ei centrale a devenit astăzi un principiu metodologic esențial. Un astfel de studiu este ilustrativ îndeosebi pentru a se pune în evidență în ce măsură un context dat își exercită influența asupra elementelor lui particulare, cărora le determină alte sensuri și nuanțe sau le creează prilejul de a reveni la sensurile inițiale[2].

2. INDIVIDUALITATE STILISTICĂ ȘI STRUCTURĂ ARTISTICĂ

1) Apelul la formele expresiei stilistice, urmărite în toată complexitatea relațiilor lor cu izvoarele trăirilor artistice care le-au dat naștere, ne îngăduie să coborîm prin intermediul limbajului pe un teren al faptelor apt să fie supus analizei din punctul de vedere al semnificațiilor estetice, așa cum se desprind ele din structura artistică a operei. Vom încerca să ilustrăm cele spuse acum analizînd una din binecunoscutele poezii ale lui Eminescu, *Peste vîrfuri*:

„Peste vîrfuri trece lună,
Codru-și bate frunza lin,
Dintre ramuri de arin
Melancolic cornul sună.

---

[1] G. Călinescu, *Istoria literaturii române* (Compendiu), ed. a II-a, 1946, p. 322.

[2] Cf. Cleanth Brooks, *The Language of Poetry*, în „Archiv für das Studium der neuren Sprachen und Literaturen", 203 Band, 118 Jh., I Heft 6, 1967, p. 401.

Scanned with OKEN Scanner

Mai departe, mai departe,
Mai încet, tot mai încet,
Sufletu-mi nemîngîiet
Îndulcind cu dor de moarte.

De ce taci, cînd fermecată
Inima-mi spre tine-ntorn?
Mai suna-vei dulce corn,
Pentru mine vre odată?"

Cîntecul Anei din poemul *Bogdan-Dragoș*, publicat apoi independent sub titlul de mai sus *(Peste vîrfuri)*, este una dintre creațiile cele mai caracteristice ale liricii eminesciene, în care peisajul se asociază și fuzionează cu meditația poetului, într-o unitate de compoziție excelînd prin concentrarea maximă a mijloacelor de expresie. Atmosfera lirică a poemului se amplifică și se adîncește în stări emoționale de o stăpînită tensiune interioară, care-și găsesc forma de manifestare în puritatea melodică a versului. Ideea poetică ia naștere din felul specific în care artistul răspunde impresiilor primite din lumea naturii, adică din ceea ce constituie vibrația intimă cu care el întîmpină și prin care tălmăcește sensurile unui dialog mut, figurînd simbolul vieții în curgerea și chemarea ei eternă.

Impresia stilistică generală ce se degajă din versurile poemului este aceea de „farmec dureros", trezit de un peisaj străbătut de sunetul cornului, ale cărui ecouri sînt percepute pînă la stingerea lor treptată și îndepărtată. Ele aduc în sufletul poetului dorința senină și împăcată de confundare cu liniștea veșniciei. Sentimentul naturii, adîncirea și convertirea impresiilor dinafară în stări ale sufletului, pînă la coborîrea lor în zonele voluptății durerii, tresărirea la gîndul înfiorat al putinței de a retrăi vraja clipelor, în care conștiința se topește în aspirația spre marea și izbăvitoarea tăcere, precum și orchestrația muzicală a poemului, prin care lirismul poeziei se strecoară în sufletul cititorului ca printr-o surdină, toate acestea își găsesc corespondentul în mijloacele de construcție — lexicale, morfologice, sintactice, figurate, fonetice și prozodice ale textului. Asupra acestor trăsături urmează să ne oprim pentru a defini structura stilistică a poeziei în raport cu esența lirismului ei muzical.

Scanned with OKEN Scanner

a. În *Peste vîrfuri* lexicul aparţine fondului uzual al limbii, cu o singură excepţie, neologismul *melancolic*, termen caracteristic vocabularului lui Eminescu, ca şi atitudinii poetice a romanticilor în genere. Alăturarea epitetului *melancolic* de substantivul *corn* (sau mai exact de sunetul cornului, motiv aparţinînd aceleiaşi sfere poetice a romantismului, şi anume celui german) creează de la început tonalitatea lirică a poeziei, atmosfera ei de farmec misterios şi de nostalgie. Expresia este directă, proprie, în afară de metafora „îndulcind cu dor de moarte". Utilizarea unui astfel de vocabular într-una dintre cele mai pure compoziţii lirice ale poetului pune problema în ce măsură limbajul poetic se opune, sub aspectul materialului lexical, limbii curente. Căci este evident faptul că ne găsim în faţa unei creaţii care se opune prozei, tot aşa cum este limpede că mijloacele lexicale folosite de poet nu ţin de o formulă ce contrazice modalitatea de expresie obişnuită. A considera în astfel de cazuri particularităţile de expresie stilistică drept *abateri* de la normă înseamnă a găsi o explicaţie care nu este suficientă prin ea însăşi[1]. În realitate, este vorba aici de ceea ce retorica medievală numea *ornatus difficilis*, procedeu readus în discuţie de R. Jakobson, un limbaj transparent şi de aceea incomparabil mai greu de analizat din punct de vedere stilistic[2]. Să precizăm că, chiar aşa stînd lucrurile, avem a face în poemul discutat cu un *sentiment poetic*, cu o trăire pe plan emoţional, adîncă şi autentică, a unui fapt de conştiinţă, aşadar cu un conţinut sufletesc. Iar dacă lexicul, luat în parte, se adresează cititorului prin sensurile sale directe, rămîne ceva în afara lui care generează fluxul liric, şi anume organizarea acestui material, formele prozodice în care intră el şi care îşi dau contribuţia la crearea acelui ritm unduitor, prin care sentimentele poetului se comunică şi vorbesc sensibilităţii noastre. (Asupra acestui aspect vom reveni).

---

[1] Vezi Solomon Marcus, *Preliminarii ale poeticii matematice*, în „Viaţa românească", nr. 9, 1967, pp. 141—152.
[2] Vezi Roman Jakobson, *Lingvistică şi poetică*, în *Probleme de stilistică. Culegere de articole*, p. 119.

Scanned with OKEN Scanner

b. Privit sub aspectul categoriilor cărora le aparţine, precum şi sub acela al formelor şi îmbinărilor sintactice în care apare, lexicul ne indică mai întîi prezenţa unor elemente variate în acord cu nuanţele tonalităţii lirice a poemului. În prima strofă, substantivele concrete sînt în număr de şapte: *vîrfuri, lună, codru, frunza, ramuri, arin, cornul*; dintre acestea, primele şase desemnează aspecte din natură, iar ultimul este asociat cu ideea de natură, adică aparţine în mod obişnuit aceleiaşi sfere semantice. Acest tablou iniţial reprezintă un fel de intrare în scenă, în care verbele (luna) *trece,* (codru-)*şi bate* (frunza), (cornul) *sună,* avînd aceeaşi structură silabică şi accentuală imprimă nota de mişcare calmă, de freamăt înviorat şi dominat în cele din urmă de glasul cornului. Forma de prezent a verbelor ne face părtaşi la acţiuni a căror desfăşurare potolită o simţim în preajma noastră ca o realitate văzută şi auzită. Structura sintactică a primelor două versuri, alcătuite fiecare din propoziţii juxtapuse, împarte semistrofa în două elemente cu o rezonanţă stilistică aproape egală în sensibilitatea noastră: „Peste vîrfuri / trece / lună, / Codru-şi / bate / frunza / lin". Celelalte două versuri care întregesc tabloul formează o singură propoziţie, ale cărei părţi principale dispuse la sfîrşitul construcţiei, şi anume după adverbul de loc cu determinantele sale, ne fac să înregistrăm mai întîi privelişte din care se aude glasul cornului venind spre noi: „Dintre ramuri de arin / Melancolic cornul sună".

Cu strofa a doua, locul termenilor concreţi îl iau cei abstracţi: *suflet, dor, moarte.* Căci de la contemplarea peisajului exterior privirea poetului se strînge şi coboară în adîncurile sufleteşti, unde percepţiile lumii dinafară se spiritualizează[1], se transfigurează într-o stare de conştiinţă: setea de contopire cu eternitatea nefiinţei. În locul glasului stins în depărtări al cornului, sugerat sintactic prin repetarea complementelor „Mai departe, mai departe, / Mai încet, tot mai încet", auzim mărturisirea unui suflet îndurerat, care trăieşte clipa visată a desfacerii din legăturile lumii fizice: „Sufletu-mi nemîngîiet / Îndulcind cu dor de moarte". Este singura metaforă din

[1] Cf. D. Popovici, *Poezia lui Eminescu,* Cluj, 1948, pp. 360—367.

structura stilistică a poeziei, construită dintr-un verb la gerunziu — *îndulcind* — cu semnificația lexicală de „alinare" și cu valoarea lui gramaticală generală și actualizatoare. Asocierea verbului cu substantivul *dor*, cu bogatul său conținut semantic, și cu atributul explicativ *de moarte*, într-o îmbinare nouă, exprimă ideea de profundă și sfîșietoare consolare.

În ultima strofă există un singur substantiv concret reluat din primele versuri, *cornul*, invocat de poet după ce sunetul lui a încetat să se mai audă. Celălalt substantiv, *inima*, este sinonimul popular al lui *gînd*, față de care cuprinde însă valori stilistice în plus, datorită caracterului său de termen concret. Caracteristica stilistică dominantă a strofei este creată de o bruscă degajare de sub impresia peisajului și a ecourilor lui emoționale. Propozițiile interogative indică momentul smulgerii din atmosfera de visare, curmată de tăcerea ce spulberă gîndurile poetului îndreptate spre halucinanta imagine a clipei ce i-a inundat cu lumina-i blîndă întreaga ființă. Cele două verbe la prezent: „De ce *taci*...?" și „Inima-mi spre tine-*ntorn*..." pregătesc despărțirea de starea de visare, pentru ca forma de viitor „Mai *suna-vei* dulce corn", cu inversiunea devenită o marcă a incertitudinii, să proiecteze meditația, sub forma dorinței și a așteptării, adică a reîntîlnirii cu farmecul ei, dincolo de clipa de față[1].

Evoluția spre interiorizare a lirismului se traduce și prin epitetele ce însoțesc ca determinări substantivele și verbele. Ele sînt percepute de noi în primele două strofe ca aspecte ale elementelor peisajului, pe care acestea le individualizează prin reliefarea trăsăturilor lor particulare, și anume sub acela al calităților: *modale*: „codru-și bate frunza *lin*"; *spațiale: mai departe, mai departe* și *spațial-modale: mai încet, tot mai încet*. Aceste impresii, de natură mai mult fizică, sînt dublate și de data aceasta de epitetele morale, ca reflexe în planul conștiinței ale trăirii lirice, devenită din contemplare, meditație: „*me-*

[1] Despre valoarea dubitativă a viitorului în comparație cu formele trecutului, vezi subtila analiză a lui É. Benveniste, *Le langage et l'expérience humaine*, în *loc. cit.*, p. 10 și urm.

Scanned with OKEN Scanner

lancolic cornul sună"[1], „sufletu-mi *nemîngîiet*", „cînd *fermecată* / Inima-mi spre tine-ntorn", „*dulce* corn". Ultima determinare, exprimată prin complementul adverbial *vre odată*, cu care se încheie poezia: „Mai suna-vei dulce corn / Pentru mine *vre odată*", asociată cu viitorul verbului, conferă stării de beatitudine dureroasă o dimensiune nouă, rezultată din transferul ei din planul spațial și cel psihic actual într-unul temporal, cel al duratei și al împlinirii visate.

Pentru a realiza eufonia versului, preocupare atît de constantă în arta lui Eminescu[2], poetul a trecut cu o suverană conștiință artistică peste regulile consacrate ale gramaticii. El scrie „trece *lună*", în loc de forma articulată *luna*, salvînd rima, deci armonia, cu prețul unei încălcări destul de stridente a normei vorbite[3]. Și tot astfel cînd recurge la forma regională, cu diftongul *ie*, a unui adjectiv ca *nemîngîiet*, față de cea literară *nemîngîiat*, el face concesii pronunțării dialectale, dacă aceasta răspunde necesității de realizare a melodiei versului. Același lucru trebuie spus despre verbul *întorn*, variantă lexicală regională pentru „(îmi) întorc, (îmi) îndrept" (gîndurile) și care formează rimă plină cu *corn*, ambele cuvinte înălțînd prin sunetele lor, în mijlocul strofei, după caracterizarea lui Sextil Pușcariu, două cupole de un farmec arhitectonic extraordinar[4]. Limba lui Eminescu abundă în astfel de „incorectitudini" gramaticale. Privită sub acest aspect, ea nu ar putea constitui, afirmă cu dreptate G. Călinescu, un

---

[1] Epitetul *melancolic*, cum a observat D. Popovici, funcționează aici ca o metaforă, căci în realitate „melancolia nu este a sunetului de corn, ci o vibrație a sufletului poetului. Cuvîntul radiază circular însă și dacă se poate vorbi de o transpoziție metaforică pentru partea a doua a versului, undele lui se întind în același timp asupra sunetelor anterioare" (*op. cit.*, p. 362).

[2] Vezi I. Slavici, *Eminescu și limba românească*, în *Amintiri*, pp. 34—39.

[3] D. Popovici atribuie formei nearticulate a substantivului o funcție stilistică deosebită, aceea de a sugera sentimentul de îndepărtare în ireal (*op. cit.*, p. 362). Oare nu avem a face mai degrabă cu o licență gramaticală, căreia îi conferim o valoare ce n-a stat în intenția poetului, care s-a lăsat condus și de data aceasta de rațiuni de ordin eufonic?

[4] S. Pușcariu, *Limba română*, p. 88.

Scanned with OKEN Scanner

model de limbă literară pentru scriitorii de după el[1]. Dar ea va rămîne un exemplu de ceea ce înseamnă „a sili" tiparele limbii să se supună ritmului lăuntric al ideii poetice, adică formelor muzicale de comunicare artistică. Stilistica contrazice valorile morfologice, create prin convenție, dar nu se poate dispensa de ele, precizează G. Devoto[2]. Contradicția își găsește rațiunea în faptul că în limba poetică cuvîntul, formele, construcțiile se eliberează de funcțiile impuse de tradiție și se constituie într-o structură nouă, orchestrată muzical și motivată de esența lăuntrică, de sensul creației artistice. Poemul devine, astfel, după sugestiva caracterizare a lui Henri Morier, *„une rêverie musicalisante"*.

c. a) În ce constă, pe plan formal, armonia poeziei ? Care sînt, cu alte cuvinte, procedeele tehnice, privitoare la ritm și la rimă, pe care se sprijină muzicalitatea versurilor?

Răspunsul la această întrebare nu va putea fi decît aproximativ, pentru că esența muzicală a poemului nu derivă numai din suma particularităților de tehnică, ci trebuie căutată și în fondul inspirației poetului, adică într-o anumită viziune estetică a lumii, raportată la sensul atribuit de Eminescu conceptului de fericire. Vom reveni la sfîrșit asupra acestei idei. Aici vom nota deocamdată că o primă caracteristică de natură formală a poeziei este concentrarea ei (ceea ce ne face să ne gîndim sub acest aspect și, parțial, sub acela al atmosferei lirice la *Wanderer's Nachtlied* al lui Goethe). Dispunerea versurilor în trei strofe corespunde celor trei momente esențiale ale poemului, și anume:

— sunetul melancolic al cornului străbate dintre crengile codrului;

— ecourile lui tulbură cu un farmec dureros sufletul poetului;

— năzuința spre fericire se confundă cu dorința de desfacere de lumea fizică.

Caracterul polifonic al poemului este determinat de efectele melodice variate, create de procedeele de con-

---

[1] G. Călinescu, *Opera lui Mihai Eminescu*, IV, pp. 226—227.
[2] G. Devoto, *Nuovi studi di stilistica*, p. 21.

structie folosite. Deosebirile sînt în primul rînd de ordin cantitativ. Astfel, versurile trohaice sînt alcătuite din opt silabe în primul și ultimul vers al fiecărei strofe, celelalte două, din interiorul strofei, cuprinzînd fiecare cîte șapte silabe. Rima de tipul *a — b — b— a* se deosebește datorită diferenței metrice, accentul căzînd în cuvîntul din rimă pe silaba unui troheu complet în versurile din grupa *a* și pe silaba finală în troheul catalectic al versurilor cu rima de tip *b*: *lúnă — súnă; — lín — arín*. Unitățile prozodice variază înăuntrul fiecărei strofe și adesea în cadrul versurilor, în funcție de sensul nuanțelor lirice. (Înțelegem prin unitate prozodică grupările metrice care formează entități ritmice cu valoare semantică. Ele nu coincid cu piciorul metric, ci cu accentele prozodice principale ale versului). Iată schema poeziei, în care am notat pauzele ce separă grupurile prozodice (ritmice și semantice) prin /. Accentele cad, cum se vede, numai pe cuvintele „pline" ale versurilor:

„Peste vîrfuri / tréce / lună,
Códru-și / báte / frúnza / lín,
Dintre rámuri / de arín
Melancólic / córnul / súnă.

Mai depárte / mai depárte,
Mai încét / tot mai încét,
Sufletu-mi nemîngîiét,
„Îndulcínd / cu dor / de moárte.

De ce táci / cînd fermecátă
Ínima-mi / spre tíne-/ntórn?
Mai suná-vei / dúlce / córn
Pentru míne / vre odátă ?"

Prima strofă conține un număr de 12 unități prozodice, cel mai ridicat în comparație cu celelalte două, de unde și impresia mai evidentă de mișcare largă, armonioasă și echilibrată:

„Codru-și / bate / frunza / lin".

Scanned with OKEN Scanner

Şi tot astfel în ultimul vers, care se ridică parcă deasupra celui precedent, alcătuit numai din două unităţi prozodice:

„Dintre ramuri / de arin
Melancolic / cornul / sună".

Strofa a doua cuprinde doar opt unităţi prozodice (cele mai puţine), ceea ce este în acord cu caracterul dominant al ideii poetice, şi anume trecerea de pe planul exterior, al percepţiei auditive, spre cel interior, al sensului atribuit ei în conştiinţa poetului:

„Mai departe / mai departe,
Mai încet, / tot mai încet".

Concentrarea versului sub forma unei singure unităţi prozodice şi a două cuvinte pline este maximă în punctul unde are loc actul trecerii de la atitudinea contemplativă la spiritualizarea impresiilor, adică în versul:

„Sufletu-mi nemîngîiet",

pentru ca ritmul să redevină grav, solemn în ultimul vers al strofei, format din nou din trei unităţi prozodice:

„Îndulcind / cu dor / de moarte".

Strofa ultimă cuprinde 10 unităţi prozodice, număr intermediar între acela al primei strofe şi al celei următoare; gîndurile poetului se îndreaptă din nou spre lumea impresiilor dinafară, de data aceasta în formele unui dialog aparent. Primul vers este format de asemenea din două unităţi, complete prin „*enjambement*"[1] în versul al doilea, acesta fiind construit din trei unităţi:

„De ce taci / cînd fermecată
Inima-mi / spre tine-/ ntorn?".

Succesiunea ritmică în versul al treilea este identică cu cea din versul al doilea, ambele fiind alcătuite din trei unităţi prozodice:

„Inima-mi / spre tine- / ntorn?
Mai suna-vei / dulce / corn"

[1] Fenomenul prozodic al continuării unui element sintactic şi semantic al comunicării poetice în versul următor.

Ultimul vers — concentrat iarăși, de data aceasta în două unități și lungit prin diereză — sugerează, și pe această cale, ideea proiectării trăirii poetice dincolo de clipa prezentă:

„Pentru mine / vre odată?“

Așadar, structura prozodică a versurilor variază între patru unități (în prima strofă) și două unități în celelalte strofe (exceptînd versul al treilea din strofa a doua), urmate de versuri alcătuite din trei unități, care reintroduc impresia dominantă de desfășurare stăpînită, solemnă și adîncă a sentimentelor.

b) În ce măsură Eminescu a făcut din rimă un element estetic al poeziei, dîndu-i pondere stilistică, a arătat mai întîi Titu Maiorescu[1], urmat de alți cercetători, printre care se numără G. Ibrăileanu[2], G. Călinescu[3], iar, mai de curînd, L. Gáldi[4] și G, I. Tohăneanu[5].

La un examen atent, în poezia *Peste vîrfuri* constatăm că nici unul dintre cuvintele din rimă nu aparține în mod strict aceleiași clase gramaticale sau nu rimează între ele în aceeași ordine. Astfel, substantivul rimează cu un verb: *lună — sună*, adverbul cu substantive: *lin — arin, departe — moarte* (cu deosebirea că *lin* este adverb de proveniență adjectivală); adverbul cu un adjectiv: *încet — nemîngîiet*; participiul cu un adverb: *fermecată — vreodată;* verbul cu un substantiv: *întorn — corn.* În afară de aceasta, să se observe că cele mai importante cuvinte, termenii oarecum dominanți din punctul de vedere al sensului liric al poemului, cei care-i conferă o tonalitate atît de specifică, apar în rimă: *lună — sună; departe — moarte; încet — nemîngîiet; fermecată — vreodată; întorn — corn.* Această complexitate de elemente își dă

---

[1] Titu Maiorescu, *Eminescu și poeziile lui, Critice*, II, București, E.P.L., 1967, p. 339 și urm.

[2] G. Ibrăileanu, *Eminescu (Note asupra versului)*, în *Studii literare*, pp. 166—170.

[3] G. Călinescu, *op. cit.*, capitolul *Tehnica*, în special, pp. 283—291.

[4] L. Gáldi, *Stilul poetic al lui Mihai Eminescu*, București, Editura Academiei, 1964.

[5] G. I. Tohăneanu, *Studii de stilistică eminesciană*, București, Editura Științifică, 1965.

Scanned with OKEN Scanner

contribuția la realizarea impresiilor de varietate expresivă, de natură muzicală, nu însă pe o cale directă, ținînd de perceperea formei gramaticale, ci pe aceea a receptării unui flux melodic în care sînt dizolvate sensurile intime, ireductibile ale mesajului poetic.

Valoarea fonetică a vocalelor, pe de altă parte, sprijină impresiile acustice, melodice ale versului. În

„Códru-și báte frúnza lín"

accentele prozodice cad de fiecare dată pe o altă vocală, dintre care prima *(o)*, cu timbrul ei sonor, și a doua *(a)*, cu vibrațiile ei ample, contrastează cu *u* din *frunza* și mai ales cu *i* din *lin*, toate acestea colaborînd, de asemenea, la sugerarea impresiei de mișcare discretă, de freamăt domol al pădurii. Și tot astfel repetarea vocalei *o*, urmată de *u* în

„Melancólic córnul súnă",

vers despre care D. Popovici afirma că s-ar impune să fie meditat îndelung pentru a-i descifra semnificațiile adînci[1], sugerează glasul cornului, ale cărui vibrații le urmărim parcă risipindu-se treptat în depărtări.

Din convergența tuturor acestor mijloace — lexicale, gramaticale, prozodice și fonetice — se naște acea armonie unică, atît de specifică versului eminescian și care devine instrumentul de comunicare a tensiunii și înfiorării poetice. Impresia stilistică generală, de vibrație lirică venită parcă de la mari adîncimi, se revarsă asupra întregii poezii, inundînd-o cu farmecul straniu al sentimentului fericirii trăite prin eliberarea din contingent și evadarea în starea de *reverie lucidă*. Toate mijloacele de expresie colaborează la crearea atmosferei de puritate nostalgică ce învăluie gîndurile poetului. Starea de visare nu este însă decît reflexul unei atitudini lirice, al unei filozofii, pe care o simțim că se integrează în concepția despre fericire a lui Eminescu. Poezia devine o reprezentare verbală a realității, un act de integrare a realului într-un univers verbal în care artistul se refugiază[2]. Limbajul

[1] D. Popovici, *op. cit.*, p. 362.
[2] Cf. I. Fónagy, *Le langage poétique: forme et fonction*, în *loc. cit.*, p. 11.

poetic este „un zbor, o fugă înspre realitate", el se substituie realității pe care o încorporează în formele lui[1].

Structura stilistică a poemului este alcătuită din elemente care îndeplinesc funcția de a exprima această stare de echilibru grav, împărțită între o reprezentare concretă și spațială a peisajului, una interioară și spiritualizată a meditației și cea finală a dialogului rămas fără răspuns în ordinea spațiului și pe dimensiunea timpului. Cadența versurilor, desfășurată lent, și varietatea ritmului, asociată cu momentele lirice, determină curgerea melodioasă a frazelor, în care cuvintele, formele și sunetele ce ar fi putut înăspri eufonia sînt îndepărtate prin derogare de la normele comune. Din numărul termenilor concreți și abstracți, din determinările fizice și morale, aproape egale se naște acea simetrie armonioasă alcătuită din imaginile lumii exterioare și cele ale vieții interioare evocate în poem.

2) Desigur, muzicalitatea versurilor nu-și găsește întreaga explicație în aceste procedee „tehnice" și deci nu trebuie și nu poate fi cuprinsă și definită numai prin ele. Forța internă a originii ei o descoperă Tudor Vianu în substanța gîndirii poetice eminesciene, în sensurile filozofice ale inspirației sale, care îndreaptă meditația lirică spre „un fel de reîntoarcere în fluxul lucrurilor înainte de diferențierea și închegarea lor[2]. Armonia poetică a liricii eminesciene devine astfel „expresia unei renunțări, resimțită în punctul în care presentimentul odihnei apropiate complică durerea cu farmec și fericire"[3].

Procedeele stilistice își au izvorul în această trăire a sentimentului de beatitudine dureroasă, identificată cu aspirația spre starea de neființă. Ele sînt nu numai expresia exterioară a acestui sentiment, ci ***modalitatea lui de existență și de reprezentare***. Separarea celor două laturi complementare ale armoniei eminesciene nu este posibilă și nu este necesară decît pentru înțelegerea felului în care una din ele își găsește reversul în cealaltă.

---

[1] St. Wallace, citat de I. Fónagy, *op. cit.*, în *loc. cit.*
[2] Tudor Vianu, *Armonia eminesciană*, în *„Gîndirea", X, nr.* 1—2, p. 5.
[3] *Ibidem.*

Scanned with OKEN Scanner

Ceea ce este conceptual comunicabil într-un astfel de poem se învăluie într-o atmosferă pe care o receptăm pe alte lungimi de undă decît cele ale așa-numitului mesaj lingvistic. Fiindcă gîndurile poetului se nasc dintr-o stare emoțională de reverie și de speranță dureroasă, cuvîntul singur este numai un semn palid despre ceea ce nu a putut fi cuprins în întregime în el. Adevăratele tărîmuri ale poeziei sînt cele care vorbesc prin tăcerea lor și care-și găsesc în limbaj un instrument indirect și parțial de expresie.

Stilistica își asumă sarcina dificilă de a converti un mesaj poetic implicit într-o formă lingvistică explicită, prin aducerea la suprafață a sensurilor lui simbolice, ascunse. Este ceea ce am încercat să ilustrăm în analiza de față.

Problema raportului între complexul sonor și sens, în limba poetică, nu se pune în termenii necesității unei astfel de legături, ci în aceia ai posibilității. Or, facultatea invenției poetice, geniul artistic acționează aici pe terenul virtualităților limbii, a cărei putere expresivă latentă este pusă în valoare, manifestîndu-se sub *forma unui acord pe care sensibilitatea noastră îl înregistrează ca fiind totuși necesar și determinat.*

Rămîne să vedem, în sfîrșit, dacă această impresie se verifică în întregime și în egală măsură atît pe plan sincronic, cît și pe plan diacronic.

Scanned with OKEN Scanner

VIII

SINCRONIE ŞI DIACRONIE IN CERCETAREA STILISTICĂ

1. VALORI SEMANTICE ŞI VALORI STILISTICE ÎN DIACRONIE

1) În cercetarea stilistică precumpăneşte punctul de vedere sincronic, întrucît faptele de stil reprezintă valori actuale sau actualizate ale limbii. Pentru stilistica lingvistică, lucrul acesta a fost subliniat cu toată tăria de Ch. Bally. Lingvistul genevez observa că stilistica nu-şi poate propune să studieze alte fapte decît cele percepute de vorbitori într-un stadiu de dezvoltare al limbii cu care ei sînt contemporani şi pe care le folosesc ca mijloace curente, vii. Studierea limbii sub aspect stilistic ar fi, aşadar, incompatibilă cu cercetarea ei pe plan diacronic, fiindcă vorbitorul nu recurge la mijloacele expresive ale limbii în virtutea unei atitudini stilistice, aceeaşi de-a lungul istoriei unei limbi. Iată cuvintele lui Bally: „Stilistica poate în principiu să studieze o limbă moartă sau un stadiu al limbajului care a încetat să mai existe; dar în nici un caz ea nu poate fi o ştiinţă istorică; motivul este că faptele de limbaj nu sînt fapte de expresie decît în relaţia reciprocă şi simultană care există între ele"[1]. Că studiul stilisticii unei limbi moarte este posibil au dovedit-o numeroşi filologi clasici de la sfîrşitul veacului trecut şi începutul veacului nostru, între care pot fi amintiţi K. F. von Naegelsbach, căruia îi datorăm o interesantă stilistică a limbii latine, *Lateinische Stilistik*, E. Norden, autorul

[1] Ch. Bally, *Traité de stylistique française*, p. 1. Acelaşi punct de vedere este aplicat la noi şi de Iorgu Iordan, în *Stilistica limbii române*, în special pp. 11—29.

clasicei lucrări *Die antike Kunstprosa*, iar mai aproape de noi J. Marouzeau, care ne-a lăsat un model de cercetare sistematică în al său *Traité de stylistique appliquée au latin*.

Stilisticienii contemporani sînt mai puțin sceptici decît Bally în privința posibilităților de a se întreprinde asemenea studii. Astfel, M. Cressot crede că o stilistică diacronică este posibilă, cu condiția ca cercetătorul să se plaseze în mentalitatea epocii care alcătuiește obiectul investigațiilor sale[1]. Pentru P. Guiraud, stilistica, deși este esențial sincronică, e susceptibilă de puncte de vedere diacronice și poate studia stilul în evoluția sa[2]. Stilisticianul francez admite însă și o stilistică comparată, nu în sensul lui Bally, care avea în vedere faptele de expresie a două limbi diferite, ci în accepția de studiu al surselor și al influențelor interne. *„Il appartient à la stylistique [comparée]*, precizează autorul, *de reconnaître ce qu'il y a de Victor Hugo dans Verlaine ou de Mallarmé dans Valéry"*[3] Aceleiași probleme — diacroniei — i-a consacrat St. Ullmann un întreg capitol, intitulat *Reconstituirea valorilor stilistice (The Reconstruction of Stylistics Values)*, în recenta sa lucrare *Language and Style*. Numeroasele fapte aduse în discuție de lingvistul englez demonstrează că un astfel de studiu este posibil, cu condiția să se țină seama de unele criterii de ordin metodologic. Și mai categoric este formulată această opinie de H. A. Hatzfeld: „Cu tot verdictul lui Bally că stilistica nu poate fi istorică, chiar într-o stilistică psihologică întemeiată pe descriere, istoria intră în joc ca singurul mijloc de a explica rațiunea de a fi a elementelor în cauză. Momentul istoric este cel care explică răspîndirea *(la vogue)* anumitor convenții literare, gustul autorului, filozofia operei și a societății, din care provin formele stilistice și corelația lor unică. În acest sens stilistica este o știință istorică și umană, și nu o știință naturală. Aceasta vrea să spună că orice fenomen de stil este mai întîi un fenomen cultural, condiționat de istorie

[1] M. Cressot, *Le style et ses techniques*, p. 6.
[2] Pierre Guiraud, *La stylistique*, p. 104.
[3] *Ibidem*, p. 105.

Scanned with OKEN Scanner

și că orice explicație adevărată în stilistică este diacronică. Chiar și psihologia în formele sau dindărătul formelor stilistice, adică din sufletul poetului, este condiționată istoric. Fenomenul estetic, prezent de fiecare dată, este un fenomen de gust, deci tot istoric. Caracterul său filologic include stilistica în cadrul științelor umane"[1].

2) Extinzînd pentru moment limitele discuției și la domeniul semanticii — înrudit de aproape cu acela al stilisticii —, să amintim că o condiție a înțelegerii în procesul comunicării curente este „uitarea etimologiei", căci în felul acesta cuvîntul devine purtătorul unui sens sau al mai multor sensuri, dar și într-un caz și în altul acestea fac parte din semnificațiile curente, existente la un moment dat în sistemul unei limbi. Un cuvînt ca *ciudă* este pentru vorbitorul limbii române moderne sinonim cu „necaz", într-o expresie ca *mi-e ciudă*. Acest sens dezvoltat pe seama celui existent în limba veche, cînd cuvîntul însemna „minune", l-a eliminat pe acesta din urmă și s-a fixat numai astfel în plan sincronic. Atunci cînd Coșbuc folosește cuvîntul într-un derivat verbal, ca, de pildă, „Și *se ciudea* ce-i asta iară . . ." *(Fata mamei)*, el pornește nu de la sensul lui actual și general, ci de la cel vechi, păstrat, eventual, în unele graiuri. Avem a face cu un fenomen ce poate fi ilustrat prin exemple din numeroase alte limbi. Astfel, lat. *mūs*, gr. *mûs*, germ. *Maus* au în limbile menționate numai sensul de „șoarece", nu și pe acela de „hoț" pe care îl are *mūš*, corespondentul lor din sanscrită, înțeles existent probabil și în indo-europeană. În lat. *bellus* „frumos" vorbitorul limbii latine clasice și al celei populare din perioada imperiului nu recunoștea, de bună seamă, un diminutiv al adjectivului *duenos* > *bonus* „bun". Tot astfel în *nimic(ă)* < lat. *nec* + *mica* „nici o firimitură" vorbitorul român nu are în minte, în afară de specialist, imaginea concretă, adică etimonul latinesc din care s-a format în românește, prin abstractizare sau gramaticalizare, pronumele negativ de mai sus.

---

[1] H. A. Hatzfeld, *Questions disputables de la stylistique*, în *Communications et Rapports* . . ., p. 13.

Scanned with OKEN Scanner

3) Problema este clară, în cazul cînd cercetarea urmărește istoria limbii, unde cele două planuri — cel diacronic și cel sincronic — nu se pot confunda din punctul de vedere al conținutului semantic diferit atribuit unui cuvînt de vorbitorii aceleiași limbi în epoci îndepărtate în timp. Alta este situația atunci cînd cercetarea are în vedere identificarea și analiza valorilor stilistice prezente într-o anumită etapă din istoria unei limbi. Pe bună dreptate afirmă St. Ullmann că, pe măsură ce ne adîncim în trecut, reconstituirea valorilor stilistice devine mai riscantă[1]. Într-adevăr, sîntem tentați să acordăm uneori merite de ordin stilistic unui scriitor din trecut, cînd în realitate el nu le avea, și invers, să ignorăm trăsăturile ce constituiau în epoca respectivă un sistem de valori stilistice sau, cel puțin, o sumă de particularități de expresie simțite de cititorii instruiți ai acelei epoci ca aparținînd acestor valori. Împrejurarea se datorește unei confuzii de perspectivă sau, mai exact, de retrospectivă și se explică prin pierderea sau schimbarea atitudinii stilistice, derivată de fapt din evoluția semantică a limbii înseși, fapt ce duce, pe de o parte, la eliminarea sau ștergerea unora din valorile expresive și, pe de altă parte, la crearea unor valori noi. Ullmann consideră că se pot comite, din aceste motive, două feluri de erori în ceea ce privește interpretarea stilistică:

a) *erori prin adăugare* de semnificații stilistice *(errors of addition)* și

b) *erori prin omisiune (errors of omission)*[2].

Clasificarea aceasta poate fi luată ca punct de plecare în analiza pe plan diacronic, cu mențiunea că trebuie evitată confuzia între semantică și stilistică, cum ne avertizează St. Ullmann în lucrarea citată. În afară de aceasta, este necesar să se stabilească dacă nu există și unele valori stilistice, durabile sau permanente, care au rezistat de-a lungul mai multor epoci; aceasta impune aflarea unor criterii de altă natură, care să prezideze la identificarea

[1] St. Ullmann, *Language and Style*, p. 154; cf. și articolul aceluiași, *Sémantique et stylistique*, în *Mélanges M. Delbouille*, I, p. 645 și urm.

[2] Idem, *op. cit.*, p. 156.

Scanned with OKEN Scanner

acestor valori, căci numai astfel cercetarea stilistică se poate aplica la un domeniu supus fluctuației, cum este acela al evoluției formelor stilistice, domeniu care, altminteri, este sortit să scape investigației cercetătorului. Asupra acestor aspecte ale problemei urmează să revenim pe larg mai tîrziu (vezi *infra*, 2). Deocamdată vom ilustra prin cîteva exemple ce trebuie să înțelegem prin cele două clase de valori stilistice — adăugate sau omise — în cercetarea stilistică diacronică.

Referindu-se la o luptă a lui Antioh Cantemir, I. Neculce scrie: „Dece dacă sosi Antohie-vodă la Cameniță, îndată să apucă și făcu pod *mereu* peste Nistru în gura Smotriciului, la un sat anume Bîrnovița" *(Letopisețul Țării Moldovei*, ed. Iorgu Iordan, 1959, p. 144). La D. Cantemir găsim „tablă *meree*" *(Istoria ieroglifică*, ed. P. P. Panaitescu-I. Verdeș, 1965, glosar). Adjectivul *mereu* cu sensul de „continuu, neîntrerupt", folosit în limba veche și în creația populară orală cu acest sens, făcea parte din mijloacele obișnuite de exprimare în sintagme cum sînt cele menționate sau în altele, ca, de pildă, „codri *merei*". Epitetul nu are deci, în acest caz, o valoare stilistică. El este un simplu determinant gramatical, pentru că funcția lui nu se opune altei întrebuințări, nu se deosebește de uzul curent într-o epocă mai veche din istoria limbii române. Ar fi deci imprudent să atribuim lui Neculce sau lui Cantemir intenții stilistice în legătură cu folosirea acestui adjectiv-epitet. Cuvîntul capătă însă această valoare în limba lui Alecsandri, care scrie, împrumutînd expresia din limba folclorului: „În codri *merei* pustii, / Unde urlă fiare mii" *(Maghiara)* sau la Sadoveanu: „Și codri *merei* (. . .) se văd spre dreapta" (*Opere*, XVIII, p. 23), unde cei doi scriitori proiectează pe planul limbii actuale — în care sensul vechi nu se mai păstrează — o accepție semantică percepută ca nouă pentru cititorul secolului al XX-lea. Cuvîntul se învestește, așadar, cu o anumită valoare stilistică, ca rezultat al mutației din planul diacronic în cel sincronic, ceea ce înseamnă că cititorii cronicii lui Neculce din secolul al XVIII-lea o înregistrau fără sentimentul care ne însoțește pe noi cînd citim paginile cronicarului moldovean, poezia lui Alecsandri sau romanele istorice ale lui Sadoveanu. *Merei*, în această accepție, a de-

Scanned with OKEN Scanner

venit un sinonim arhaic față de echivalentele sale actuale (codri) *nepătrunși, întinși, seculari.* Valoarea stilistică a epitetului se naște o dată cu dispariția lui din limba uzuală și cu reluarea lui în limba artistică, unde el întîlnește sinonimele curente care i-au preluat semnificația și cărora li se opune prin forma lui[1]. Un alt exemplu similar îl luăm din domeniul frazeologiei. Neculce ne relatează cunoscuta scenă în care Miron Costin se împotrivește hotărîrii lui Petriceicu vodă de a nu permite boierilor să plece din tabără pe la casele lor în timpul unei lupte. El se adresează domnului cu aceste cuvinte: „Ori să fie voia mării tale, ori să nu fie, noi nu ne vom lăsa casăli să le iè tătarîi. Și s-au închinat și i-au dzis: «Să fii măriia ta sănătos», și au ieșit afară" (I. Neculce, *Letopisețul...*, p. 53).

Cititorul de azi, ca și cel din secolul al XVIII-lea, reține tonul energic cu care învățatul cronicar ripostează domnitorului. Pe lîngă aceasta, în ultimele cuvinte ale lui M. Costin: „să fii măriia ta sănătos", cititorul actual este înclinat să vadă mai cu seamă din cauza topicii, dar și din pricina formulei ca atare, o notă de ironie sau de ireverență la adresa voievodului. Dar această nuanță stilistică a formulei populare și vechi de salut este de dată mai recentă, fiind specifică limbajului familiar de astăzi, ceea ce înseamnă că Miron Costin, deși ferm, nu și-a îngăduit să strecoare în cuvîntul său de rămas bun o anumită malițiozitate sau chiar dispreț, cum ni s-ar părea. Formula la care recurge el făcea parte din limbajul ceremonios, același — în împrejurările corespunzătoare — în relațiile dintre oamenii simpli, ca și în raporturile dintre domn și supușii săi.

4) Într-o situație identică se găsesc și faptele gramaticale. *Văzum, șezum* sînt formele normale de perfect simplu în limba română veche. Dosoftei scrie în *Psaltirea în versuri:*

„Acolo ședzum și plînsăm
La voroavă ce ne strînsăm".

[1] Vezi în această privință G. Ivănescu, *Limba poetică românească*, în *loc. cit.*, p. 214 și urm.

Trecutul perifrastic format cu gerunziul de tipul *i-au fost zicînd* ne întîmpină la tot pasul în scrierile vechi. Dacă, în lectura textului „ne transpunem" în secolul al XVII-lea, formele acestea nu au rezonanța unor fapte stilistice, individuale, diferite de limba comună și cea literară. Nu prin asemenea mijloace și-au cîștigat scriitorii vechi prestigiul literar, atît cît îl vor fi avut. Ele cîștigă această „aureolă" de elemente ale limbii poetice numai după ce perfectul simplu cu aspect arhaic a încetat de a fi o formă obișnuită[1]. De aceea, la Eminescu, în versurile „M-a fermecat cu vreo scîntee / Din clipa-n care ne *văzum*" *(De-or trece anii)* sau „*O insulă* departe *s-a fost ivind* din valuri" *(Sarmis)*, aceleași forme sînt simțite de cititor ca poetice, sentiment pe care nu-l avea cititorul din trecut, iar dacă i-am atribui un astfel de sentiment, am falsifica realitatea stilistică, proiectînd asupra ei felul nostru de a privi lucrurile. Exemplul ce urmează aparține sintaxei. Despre Iliaș vodă Neculce afirmă că „era domnu bun țării și boierilor" (*Letopisețul . . .*, p. 39), iar Antim Ivireanul scrie: „luna ieste podoaba nopții, asămînătoare soarelui și *stăpînă mării*" (*Predici*, ed. G. Ștrempel, 1962, p. 128). Dativul adnominal era construcția obișnuită în limba veche, de aceea, luată în sine, ea nu are, pentru această epocă, valoare stilistică. Ea capătă o astfel de funcție numai atunci cînd este „reînviată" de un poet, ca, de pildă, Eminescu, atunci cînd scrie: „*preot deșteptării* noastre, *semnelor vremii profet*" *(Epigonii)*. Putem vorbi deci de valori stilistice în cazul acesta din urmă, și nu în acela al limbii vechi. În sfîrșit, dăm un alt exemplu din *Letopisețul* lui M. Costin, de data aceasta într-un context mai larg:

„A treia dzi după astrucarea lui Barnovschii vodă, într-o noapte trecuse împăratul, pre acéle vremi soltan Murat, în céia parte, la Scuder, peste Bohazŭ, la primblare și au întrebat pre vezirul: «Aședzat-au domnŭ la Muldova, în locul ghiaurului ce au perit?» Au răspunsŭ veziriul că nu s-au pus încă domnŭ, ce pre cine ar hi voia împărăției să să puie, să nu stea acéia țară fără domnŭ. I-au răspunsŭ împăratul: «Chiamă pre ghiaurii, ce-s boieri acei țări și

[1] Cf. G. Ivănescu, *op. cit.*, în *loc. cit.*

pre cine ori vrea ei să-şi aleagă domnŭ, să le hie datŭ»“ (*Opere*, ed. P. P. Panaitescu, 1958, p. 104).

Fără a-l suspecta pe sultanul Murat de îngrijorare faţă de soarta ţărilor române, trebuie să admitem totuşi că el întreţine cu vizirul său o discuţie pe o temă diplomatică, în termenii obişnuiţi. Întrebarea sa cu privire la numirea unui domn în Moldova „în locul ghiaurului ce au perit“ ar părea că reproduce, în naraţiunea cronicarului, atitudinea ostilă şi dispreţuitoare a padişahului faţă de Moldova şi domnitorii ei. Totuşi, Miron Costin recurge la mijloacele lingvistice uzuale ale epocii sale şi nu conferă acestora — în exemplul dat — o semnificaţie stilistică aparte, pe lîngă cea semantică fundamentală. Căci *ghiaur* era termenul curent al turcilor pentru a numi popoarele de religie creştină, aşa cum grecii numeau popoarele din jur *bárbaroi*, iar românii, *păgîni* pe cei de religie mahomedană. Este adevărat că *ghiaur* înseamnă „necredincios“, cum la început *barbar* însemna în greceşte aproximativ „care bolboroseşte“, fiindcă aceasta era impresia grecilor despre cel ce vorbea o altă limbă, necunoscută de ei. Ca şi *păgîn* din lat. *paganus*, aceste cuvinte nu aveau iniţial un sens propriu-zis peiorativ, adică erau folosite cu sensul lor fundamental. Ele au dobîndit semnificaţie stilistică mai tîrziu, atunci cînd cei care erau numiţi astfel, neînţelegînd sensul cuvintelor, aveau sentimentul că sînt numiţi cu un termen de ocară. Sensul stilistic al acestor cuvinte trebuie căutat deci în reacţia „barbarilor“, şi nu în atitudinea acelora care le-au creat. Evident, a fost prezentă în conştiinţa acestora din urmă şi o notă de superioritate, poate şi de desconsiderare la adresa altor popoare; dar ea nu a stat din capul locului la baza creării unor astfel de termeni, ci s-a dezvoltat ulterior, cu concursul vorbitorilor „barbari“, care au primit cuvîntul cu un sentiment de nemulţumire pentru felul în care erau „trataţi“. Cît despre verbul *a peri* din contextul de mai sus, atribuit vorbirii sultanului, el avea sensul de „a fi ucis, executat, asasinat“. Negruzzi scrie: „Despot vodă *pierise* ucis de buzduganul lui Tomşa“. Astăzi limba populară şi cea literară se folosesc de acest verb atunci cînd exprimă ideea de „moarte năprasnică“: *a pieri în flăcări, înecat* etc. sau, alături de *a muri*, pentru a desemna sfîr-

Scanned with OKEN Scanner

șitul animalelor: *i-a pierit un cal*. Echivalentul literar actual pentru noțiunea veche *a pieri, a fi ucis (de cineva)* este „a fi asasinat". Celelalte sensuri ale verbului *a pieri: a dispărea* („piei din ochii mei"), *a se ofili* („iarba piere") nu interesează aici. Pe scurt, ca să ne întoarcem la exemplul citat din M. Costin, impresia stilistică a cititorului modern care parcurge o astfel de pagină diferă fundamental de impresia ce-l stăpînea pe autorul cronicii sau pe cititorii săi contemporani.

Exemplele transcrise de noi mai sus demonstrează că nu putem aplica în judecata stilistică a unei opere dintr-o anumită perioadă istorică criterii valabile pentru o altă epocă. *Crearea valorilor stilistice este determinată de specificul sistemului de mijloace stilistice dintr-o perioadă istorică, iar analiza lor reclamă deplasarea unghiului din care se face cercetarea, o schimbare de atitudine menită să ducă la identificarea elementelor ce țin de planul semantic general, și a acelora care intră în sfera faptelor individuale și afective, de natură stilistică.* În caz contrar, elementele expresive ale comunicării apar impregnate de adaosuri create de evoluția ulterioară a limbii, fapt care schimbă natura lor semantic-stilistică.

5) Cum se pot înlătura asemenea confuzii între trăsăturile semantice și cele stilistice dintr-o anumită operă aparținînd unei epoci trecute? În primul rînd, prin compararea faptelor, adică prin raportarea lor la semantica și structura lexico-gramaticală a limbii actuale[1]. Atestarea sau neatestarea unor sensuri, forme sau construcții în sistemul actual al limbii este un indiciu despre raportul ce trebuie stabilit între ceea ce continuă să se păstreze și pe planul sincronic și ceea ce este creație stilistică ulterioară, percepută *azi* de vorbitor, așadar aparținînd exclusiv planului actual al limbii. Astfel, locuțiunea adjectivală *de treabă* avea în limba secolului al XVII-lea înțelesul de „priceput, iscusit", sens rezultat

[1] „Raporturile numite diacronice, afirmă pe bună dreptate B. Malmberg, nu pot fi stabilite decît supunînd un strat lingvistic unei comparații — după o tehnică cunoscută — cu unul sau mai multe straturi ale limbii" (*Synchronie et diachronie*, raport prezentat la cel de-al X-lea Congres internațional de lingvistică, București, 1967, p. 4).

probabil dintr-o elipsă a adjectivului pe lîngă care figura obișnuit cu funcția de complement de relație, ca, de exemplu, în sintagma „bun *de treabă*". Miron Costin scrie: „Pentru unŭ diiac, care era foarte de *treabă* de scrisoare, s-au rugatŭ boierii [de Ștefan Tomșa] să-l ierte" (p. 60). Nu vom reveni asupra explicației că, pentru cercetătorul stilisticii limbii vechi, un astfel de fapt prezintă un interes semantic, nu și stilistic, fiindcă expresia avea alt sens decît cel actual, de „cumsecade".

Alt mijloc de recunoaștere și deosebire a valorilor semantice de cele stilistice este frecvența lor[1]. Dacă o construcție de tipul „era bun țării" este răspîndită sau generală într-o anumită epocă din istoria limbii, înseamnă că ea reprezenta un bun al limbii, și nu o particularitate de expresie proprie unui scriitor, unui stil artistic sau, în sfîrșit, unui anumit vorbitor care a folosit-o într-o împrejurare determinată. Miron Costin caracterizează astfel la un moment dat domnia lui Alexandru Iliaș vodă: „Ce, cîrpiia boierii cum putea trebile țărîi, iară domniia mai multŭ își petrecea cu Batiștè Veveli" (p. 97). Este evident că expresia „a cîrpi trebile țării" interesează stilistica, întrucît sugerează, prin intermediul unei metafore populare, efortul penibil al boierilor. Cît despre substantivul *domnia*, în loc de *domnul*, el se datorește unei întrebuințări metonimice, curente în limba veche, și interesează semantica. Așadar, expresia populară *a cîrpi trebile*, din exemplul citat, prezintă interes stilistic, ea avînd o astfel de valoare și în limba veche, ca și în cea actuală, căci este rezultatul unei întrebuințări individuale a mijloacelor limbii și reflectă o anumită atitudine a autorului; *domnia*, în schimb, este o „figură de stil", a cărei funcție este valabilă numai pe plan sincronic, nu și diacronic. Cercetarea stilistică diacronică este datoare să facă aceste distincții esențiale pentru delimitarea valorilor semantice de cele estetice ale limbii.

6) O astfel de cercetare este pîndită, cum s-a văzut, de numeroase dificultăți. Acestea sînt determinate de caracterul istoric al valorilor stilistice. La rîndul lor, aseme-

[1] Cf. St. Ullmann, *op. cit.*, pp. 171—173, care dă o serie de exemple din limba engleză.

Scanned with OKEN Scanner

nea valori reflectă concepţiile estetice ale unei epoci şi, înăuntrul lor, individualitatea stilistică a unui scriitor. Cum ideile noastre sînt supuse evoluţiei, tot astfel evoluează şi modalitatea de receptare sau de percepere a ceea ce constituie într-o epocă dată trăsăturile stilistice ale unei opere sau ale unui scriitor. Firește că, în decursul dezvoltării istorice, are loc un proces de selecţie şi de ierarhizare a formelor stilistice privite din punctul de vedere al funcţiei lor estetice. De aceea istoria literară formulează judecăţi, situîndu-se la capătul acestei evoluţii, adică din unghiul concepţiilor estetice dominante în epoca în care se efectuează cercetarea sau în lumina acelora pe care le împărtăşeşte un istoric literar sau altul. Cu atît mai mult are loc o diferenţiere a planurilor stilistice cînd formula stilistică este supusă gustului cititorului obişnuit. Un astfel de cititor va surîde cînd va întîlni la Homer epitetul *boôpis Athéne* „Atena cu ochii bovini". Departe de a-i atribui epitetului o funcţie stilistică originală, el va fi înclinat să considere întrebuinţarea unui asemenea procedeu drept o imagine nefericită şi compromiţătoare pentru exprimarea ideii de blîndeţe visătoare şi languroasă, pe care, probabil, poetul grec a dorit s-o pună în lumină. Sentimentul cu care cititorul de acum 2 500 de ani citea pe Homer, înregistrînd în felul său impresiile stilistice, nu mai coincide cu acela al cititorului modern. Acesta din urmă asociază semnificaţia epitetului cu altă sferă de impresii, dintre care cea dintîi şi cea mai inofensivă care se impune conştiinţei sale este aceea de placiditate. Evoluţia artei literare a urmat — pe planul procedeelor de expresie — şi o anumită evoluţie a felului de a percepe şi de a exprima impresiile artistice. Există însă în această privinţă două categorii de fapte. Unele aparţin celor de mai sus şi necesită un act de „restituţie" stilistică. Altele, dimpotrivă, îşi menţin aceleaşi valori stilistice de-a lungul veacurilor sau mileniilor. Cînd aceeaşi zeiţă este numită altădată, tot de Homer, *glaukôpis Athéne* „Atena cu ochi ca albastrul verzui al mării", simţul nostru stilistic nu este contrariat, căci epitetul face parte şi azi din sfera mijloacelor de expresie poetică.

Scanned with OKEN Scanner

7) Aceeași este situația în cazul limbii poetice românești. Există unele valori expresive „compromise" pentru simțul nostru stilistic contemporan. Compararea unei femei frumoase cu o zînă sau cu o floare nu intră azi și de multă vreme în sfera mijloacelor stilistice, percepute ca expresive, în limbajul poetic. Se pune întrebarea dacă același era sentimentul cititorului român de acum o sută și mai bine de ani. De bună seamă că nu, tot așa cum el considera anumite cuvinte și expresii drept poetice iar altele nu, ceea ce nu coincide întotdeauna cu felul nostru de a înțelege valorile aceluiași limbaj poetic. A face distincția dintre elementele *poetice* și cele care au fost poetice dar nu mai sînt nu este un lucru atît de ușor, deoarece nu avem, pentru epocile trecute, o imagine completă a sistemului de mijloace stilistice admise ca fiind expresia mentalității estetice a unei anumite perioade. Iar cînd acestea există, codificate în tratatele de retorică sau despre stil ale antichității ori în cele de poetică din perioada clasică, ele prezintă, este adevărat, normele stilistice socotite valabile pentru un anumit gen sau o anumită specie literară, dar au în vedere nu structura limbajului poetic, ci procedeele de compoziție și în general de artă literară și retorică. Sînt tipice în această privință *Poetica* și *Retorica* lui Aristotel, *Epistula ad Pisones* a lui Horațiu și *Arta poetică* a lui Boileau. Altele, ca, de pildă, *Tratatul despre stil* al lui Demetrios și, în parte, *De institutione oratoria* a lui Quintilian, se apropie mai mult de felul în care înțelegem azi domeniul stilisticii literare. De aceea, sîntem azi în măsură să cunoaștem mai bine stilistica operelor greco-romane și a celor din perioada clasicismului francez, ale căror trăsături de expresie pot fi subsumate unui sistem rezultat din confruntarea stilului lor cu un anumit corp de norme stilistice prescrise. Afirmația este valabilă și pentru romantism. Crezul stilistic al romanticilor poate fi dedus din formularea laconică a lui Victor Hugo în care acesta afirma că a pus o bonetă roșie pe fiecare cuvînt, ceea ce însemna o revoluționare a limbajului poetic, căruia i se deschideau porțile largi ale întregului tezaur al limbii naționale.

Scanned with OKEN Scanner

8) Inutil să adăugăm că, în perioada modernă, după constituirea esteticii și a stilisticii, cu toate ezitările teoretice și metodologice ale acesteia din urmă, cercetarea diacronică a valorilor stilistice își găsește un fundament mai concret și mai ferm. În ceea ce privește însă evoluția limbii poetice românești, situația este mai complicată, dat fiind faptul că nu avem — pentru o bună parte din istoria ei mai veche — lucrări critice din care să reiasă ce mijloace anume erau considerate de contemporani ca aparținînd stilului poetic și cum le-au receptat ei. O contribuție importantă în acest sens găsim totuși la I. Budai-Deleanu, și anume în comentariile ce însoțesc poemul *Țiganiada*. Trebuie să admitem, ținînd seama de răspîndirea lor, că, pe la mijlocul secolului trecut, erau socotite elemente expresive, proprii poeziei lirice, formații diminutivale ca *doiniță, copiliță, guriță, aripioare, voinicel, frumușel* (Alecsandri) sau *păsărică, drăgușoară, lăcrămiori* (Bolintineanu). Epitetul *dalbă* se situa la loc de frunte printre aceste mijloace. Eminescu a văzut în poezia *Dridri* a lui Alecsandri una din creațiile lirice cele mai reprezentative, pentru care i se cuvenea bardului de la Mircești locul întîi în ierarhia poeziei românești de la 1870. Poate că, la această dată, autorul *Epigonilor* va fi citit versurile din poemul amintit al înaintașului său cu un sentiment care nu era numai al său, ci mai ales al generației sale:

„Prin orice mișcare,
Prin a sa cîntare,
Prin a sa ființă vesela Dridri
Seamănă o floare
Cu mici aripioare
Ce zbura prin aer ca un colibri.
. . . . . .

Parisul e mare
Și-n sînul lui are
Multe frumușele, dalbe, cît ai vrea.
Dar așa dălbică,
Așa frumușică
N-a avut Parisul, nici n-a mai avea".

Curios este că nu asemenea mijloace stilistice au frapat și au nemulțumit pe contemporani ca Aron Densușianu, ci folosirea unor neologisme considerate „nepoetice", dintre care cele mai multe s-au impus în limba literară, inclusiv în limba artistică, cum sînt: *straniu, cortegiu, fluviu, angelic, prostern, transfigurare* etc.[1]. Ar fi să exagerăm, dacă am susține că Aron Densușianu reprezenta la 1885 un curent de idei prea larg în privința concepției despre limbajul poetic al vremii sale. De aceea, aprecierile sale nu pot constitui un punct de plecare sigur în distincția pe care am putea-o face între valorile estetice și cele non-estetice ale limbii poetice din ultima jumătate a secolului trecut. Poziția lui Aron Densușianu este instructivă în măsura în care, la fel ca și în cazul aprecierilor făcute de el asupra lui Eminescu și Creangă, spiritul critic excesiv al filologului ardelean nu a semnalat particularitățile care ar fi putut să atragă luarea aminte unui cercetător literar, din punctul de vedere al originalității stilistice a operelor supuse analizei. Atitudinea lui Densușianu reflectă, oricît s-ar părea de ciudat, una din opiniile care nu era numai a sa, în sensul că ea exprimă felul în care imaginea unui artist literar nu corespunde cu aceea pe care generațiile următoare o socotesc drept formula definitorie a artei sale. Trebuie să presupunem, totuși, că unele inovații stilistice au izbutit să se impună cu timpul, intrînd într-un sistem de valori stilistice, înregistrate ca atare de o anumită epocă. Din rîndul acestora fac parte gerunziile acordate, de tipul celor folosite de Heliade: „*jăluinda* mea cîntare" *(La moartea lui Cîrlova)*, „vitele *muginde*" *(Sburătorul)*, „*scrîșnindele* lui furii" *(Odă asupra aniversării de 2 sept. 1829)* etc. Ele ne întîmpină și la alți poeți ai generației lui Heliade și vor trece apoi în stilul lui Eminescu, mai ales în prima sa perioadă de creație. În aceeași situație este și forma de pers. a 3-a pl. identică cu pers. 1 sg. la verbele de conj. I: „Orice stavilă-ncetează / Coastele i se *desbin*" (Heliade, *Odă la campania rusească din 1829*), „Căpitanii toarnă în pahare vin / Și în sănătatea lui Mihai *închin*" (D.

[1] Cf. Perpessicius, *Alecsandri și limba literară*, în *De la Varlaam la Sadoveanu*, București, E.S.P.L.A., 1958, pp. 228—229.

Bolintineanu, *Cea din urmă noapte a lui Mihai cel Mare)*, „Fulgii *zbor*, plutesc în aer ca un roi de fluturi albi“ (Alecsandri, *Iarna)*, formă pe care o vom regăsi la Eminescu: „Gîndirile-mi rele *sugrum* cele bune“ *(Mortua est)*, „Şi dacă ramuri bat în geam / şi se *cutremur* plopii“ *(Şi dacă)* etc. Ele nu sînt simple licenţe poetice de natură morfologică, ci forme socotite poetice, prin care stilul literaturii beletristice tinde să se diferenţieze de acela al limbii literare şi al limbii populare.

9) Aceste particularităţi erau simţite, probabil, ca poetice mai mult decît le-am simţi noi astăzi dacă le-am descoperi în limba unora dintre scriitorii contemporani. A judeca arta unui scriitor pornind de la concepţia noastră actuală despre funcţia stilistică a unor astfel de mijloace înseamnă a falsifica o realitate existentă, în unele cazuri, doar pentru o epocă anumită. Aprecierile critice reclamă, în această împrejurare, o detaşare a cercetătorului de punctul de vedere al concepţiilor contemporane, adică abdicarea de la planul sincronic şi coborîrea în planul diacronic al cercetării stilistice. Operaţia implică dificultăţi, căci schimbarea de optică nu este posibilă întotdeauna, adică nu se înfăptuieşte prin simpla anulare a criteriului sincronic şi substituirea lui prin transpunerea în planul diacronic. Astfel, noi nu putem şti cu certitudine dacă un substantiv ca *luceală* „lucire, strălucire“ era înregistrat de sensibilitatea cititorului de poezie de la începutul secolului al XIX-lea drept un termen poetic: „O tăcere, o luceală / Peste tot domnea-nprejur“ (Iancu Văcărescu, *Primăvara amorului)*. Întrucît el apare ca un sinonim al termenului curent *lumină*, întîlnit de mai multe ori în aceeaşi poezie, putem admite că substantivul însuma şi o astfel de valoare. Acelaşi lucru trebuie să-l presupunem şi în cazul neologismului latin *lucor*, la Asachi: „Numele de moldovan / Ş-azi să fie de *lucor*“ *(Privegherea ostaşului moldovan)*. Formaţii adjectivale în *-os* la Heliade, ca „sînu-mi *noptos*“ *(O noapte)*, „carul cel *aburos*“ *(ibidem)*, „soarta... *povăroasă*“ *(La moartea lui Cîrlova)*, „floarea... *primăvăroasă*“ *(ibidem)* etc., se vor fi bucurat de aceeaşi primire, ca şi neologismul *mur* la Asachi, turcescul *nuri* la Conachi sau epitetul (tînără) *plăviţă* la C. Stamati.

Scanned with OKEN Scanner

10) Altă dată însă Asachi scrie „pictore *ghibace...*“ *(La pictor)*, făcînd apel la un termen popular în forma lui dialectală, iar Iancu Văcărescu recurge la un cuvînt grecesc, ca în exemplul: „Curăţia şi măsura / Masa mea împodobia, / Mulţumea *stomah*, ochi, gura; / Dar mă sătura d-abia“ *(Primăvara amorului)*. Este mai mult ca probabil că ne situăm de data aceasta pe un alt teren al inovaţiilor, căci termenul *stomah* nu a putut fi acceptat de o judecată stilistică exigentă a cititorului din acea epocă. O impresie similară produc (sau vor fi produs) şi alte cuvinte, cum sînt cele pe care le subliniem în exemplele ce urmează: „Domnitoarea nopţii, luna mîngîioasă, / Răsărind se uită *holbat* peste codri“ (C. Stamati, *Dragoş*); „Ca să vestească lumii *comerciul* cel bogat“ (Heliade, *Odă asupra aniversării de 2 sept. 1829)*. Termenul familiar şi afectiv din primul exemplu este „nepoetic“ prin el însuşi, dacă îl raportăm la stilul liric, mai cu seamă cînd este introdus în ambianţa stilistică a luminii selenare. Nu mai puţin inadecvat a trebuit să pară — ca şi nouă celor de azi — substantivul *comerciul* într-o odă ocazională, fiindcă el aparţine şi a aparţinut stilului administrativ, al cărui lexic nu putea să se învestească cu virtuţile stilistice proprii stilului poetic elevat. Desigur că ambii termeni şi-ar fi găsit locul în stilul satiric sau într-o viziune artistică alta decît cea a poeziei lirice. Folosirea expresiei familiare sau a cuvîntului tehnic, precum şi a celorlalte mijloace stilistice împrumutate din limbaje diferite sau din straturi cronologic diferite este autorizată în astfel de cazuri să creeze ceea ce Ch. Bally a numit „efecte prin evocare“. Este limpede însă că nu aceasta a fost intenţia artistică în exemplele transcrise din poeţii amintiţi. Este de presupus că, după cum unor forme ca *vădzum, şedzum*, întîlnite la Dosoftei, noi le adăugăm şi valori expresive inexistente în secolul al XVII-lea, tot astfel în *luceală, lucor, nuri, noptos* omitem ceea ce a fost perceput de scriitorii şi cititorii contemporani ca limbaj poetic purtător de sensuri stilistice, şi aceasta numai pentru că asemenea elemente au ieşit din sfera limbii poetice caracteristice epocii noastre.

11) Cum se pot distinge totuşi valorile stilistice ale epocii, adică cele înregistrate astfel de sensibilitatea ar-

Scanned with OKEN Scanner

tistică a unei generații, de cele care nu răspundeau nici atunci exigențelor estetice, după cum nu ne satisfac, cu atît mai mult, nici astăzi ? St. Ullmann recomandă compararea faptelor cu cele aparținînd altor scriitori: dacă fenomenul este răspîndit într-o anumită perioadă din istoria limbii poetice înseamnă că ne găsim în fața unor particularități de expresie pe care le putem considera ca făcînd parte din această limbă și, în consecință, sîntem îndreptățiți să le recunoaștem funcția stilistică pe care le-au atribuit-o la un moment dat și contemporanii[1]. În această categorie ar intra deci, în istoria limbii noastre poetice, neologisme de origine franceză ca *fantomă*, *mister*, *suvenir* etc., latinisme ca *mur*, *color*, *lucor*, epitete ca *dalb*, adjective derivate cu sufixul *-os*, diminutivele cu sufixe variate, gerunziile acordate ca *dorminde*, forme verbale ca (ei) *zbor* etc., întrucît ele aparțin, cu excepția unora, cum sînt neologismele de origine latină de mai sus, unei întregi generații de scriitori, în primul rînd lui Heliade, Bolintineanu și Alecsandri. Acestea din urmă (latinismele) reprezintă, la rîndul lor, elemente individuale care, chiar dacă n-au avut o răspîndire mai largă, au beneficiat de bună seamă de prestigiul conferit lexicului poetic, datorită noutății lor. Dovadă că Eminescu apelează frecvent în prima sa perioadă de creație la aceste mijloace împrumutate din limbajul poetic tradițional, deoarece ele erau simțite ca fiind proprii acestui limbaj[2]. Unele dintre acestea s-au menținut la Eminescu și mai tîrziu, ca, de pildă, „*mur* înalt și rece" *(Înger și demon)*; „Și-atunci Memphis se înalță, *argintos* gînd al pustiei" *(Memento mori)*; „Atunci tu prin întuneric te apropii *surîzîndă*" *(Noaptea)*; „Flori albastre *tremur* ude în văzduhul tămîiet" *(Călin)* etc. Arghezi va relua pe *suvenire*: „Ochii tăi, mari și teferi, / Ca niște luceferi / Înghețați de uimire, / Privesc în *suvenire*" *(Graiul nopții)*;

---

[1] Vezi St. Ullmann, *op. cit.*, p. 170.

[2] G. I. Tohăneanu, *Limba poeziilor lui M. Eminescu din perioada 1866—1869*. Lexicul, în „Analele Universității din Timișoara", seria Științe filologice, I, 1965, p. 149 și urm.; Al. Rosetti-Ion Gheție, *Limba și stilul poeziilor lui Mihai Eminescu*, în *Studii de poetică și stilistică*, București, E.P.L., 1966, pp. 187—189.

Scanned with OKEN Scanner

unele derivate adjectivale în *-os:* „Prin singurătatea lui brumar / Se risipește parcul, cît cuprinzi, / Învăluit în somnul funerar / Al *fumegoaselor* oglinzi“ *(Tîrziu de toamnă).* Instructiv este pentru discuția noastră adjectivul *ușure,* folosit de Heliade, reluat de Eminescu și devenit la Arghezi unul din epitetele cele mai caracteristice ale poeziei sale. Citățm doar un exemplu: „Dar puntea-n salturi repezi / Se clatină-ntre mure. / O! punte, fă-te lebezi, / Și du-mi-o-n țărm *ușure“ (Creion).* Termenul face parte dintre aceia condamnați cu asprime de O. Densusianu ca neestetici în poezia lui Heliade[1]. Este, fără îndoială, o exagerare a lingvistului bucureștean, dar ne întrebăm dacă nu cumva constatarea sa ne-ar fi convins, în cazul cînd un astfel de cuvînt n-ar mai fi reintrat în sfera mijloacelor stilistice ale unui mare artist cum este Arghezi. Este surprinzător faptul că O. Densusianu, deși istoric al limbii, aplică un criteriu consecvent sincronic atunci cînd studiază valorile estetice ale limbii române. Atitudinea sa trebuie explicată, credem, prin concepția pe care o împărtășea el, ca teoretician al simbolismului, despre poezia modernă și, implicit, despre mijloacele ei de expresie.

12) Există totuși în aprecierile lui O. Densusianu o parte de adevăr, pe care o vom releva punînd-o în relație cu unele din afirmațiile lui St. Ullmann. Vom face mai întîi constatarea că observațiile lingvistului englez, juste în esența lor, nu ne dau prilejul să acoperim, deci să interpretăm întreaga realitate a faptelor stilistice luate în considerare. Căci, așa-numitele erori prin adăugare sau prin omisiune vizează de mai multe ori valorile semantice decît cele stilistice. Însușindu-și concepția lui Paul Valéry că stilul este în fond o *deviere* de la normă sau „o știință a devierilor“, după precizarea făcută de

---

[1] Vezi Ovid Densusianu, *Evoluția estetică, a limbii române,* p. 36. Forma *ușure,* atestată și la Bălcescu, este dialectală. TDRG o înregistrează cu mențiunea că aparține graiurilor muntenești și oltenești. Faptul este confirmat de Ion Moise, care-l semnalează în com. Bascovele, jud. Argeș (vezi *Lexic regional,* 2, Soc. de științe istorice și filologice, București, Editura Științifică, 1967, p. 18).

Scanned with OKEN Scanner

Ch. Bruneau, St. Ullmann[1] ilustrează această opinie pornind de la versurile următoare, din poemul *To his Coy Mistress* de Andrew Marvell (1621—1678):

„*My vegetable love would grow*
Vaster than empires and more slow“[2]

unde *vegetable* însemna „vegetativ“ și aceasta — adaugă lingvistul englez — era fără îndoială mai mult decît sugestiv pentru unii dintre cititorii contemporani[3]. Lucrurile stau așa, dar aici este vorba de un arhaism, mai exact de un alt sens al cuvîntului *vegetable*, așadar de o problemă semantică, și nu de una stilistică. În aceeași situație este și substantivul *pédant* din franceza și engleza mai veche, unde el avea încă înțelesul etimologic de „pedagog“, cu care a fost împrumutat din italiană, *(pedante)*, care la rîndul ei îl împrumutase din gr. *país-, dós* „copil“ (cf. rom. *a pedepsi*, în secolul al XVII-lea „a învăța, a instrui“, din neogr. *pedepso*, viitorul de la *pedeo*, gr. cl. *paideuo* „instruiesc“). În acest exemplu din Lesage, citat de St. Ullmann pentru a ilustra un anacronism stilistic: *„Le docteur Godinez, qui passait pour le plus habile pédant d'Ovidéo“*, cuvîntul păstra sensul etimologic curent în limba franceză din secolul al XVI-lea. Numai după aceea capătă el sens peiorativ, ceea ce îl îndreptățea pe Voltaire să exclame: *„Que de termes éloignés de leur origine! P é d a n t qui signifiait instructeur de la jeunesse est devenu une injure“*[4].

Pusă problema astfel, ar însemna să facem din studiul valorilor stilistice o cercetare de semantică, deci un studiu al evoluției sensurilor de la o epocă la alta. Un verb ca *a înțepa*, care avea în limba română veche sensul de „a trage în țeapă“, interesează istoria limbii sub aspectul ei semantic, și nu cercetarea stilistică din punct de ve-

---

[1] St. Ullmann, *op. cit.*, p. 154.
[2] „Iubirea-mi mereu vie [astăzi: de zarzavat] ar crește neîncetat / Mai trainică, mai mare decît orice regat; cf. același exemplu în comentariul lui R. Wellek-Austin Warren, *Teoria literaturii*, pp. 234—235.
[3] St. Ullmann, *op cit.*, p. 155.
[4] *Ibidem*, p. 158; citat după Nyrop, *Grammaire historique de la langue française*, IV, p. 126.

Scanned with OKEN Scanner

dere diacronic. Dacă *schlecht* înseamnă într-o perioadă mai veche din istoria limbii germane „bun, drept, simplu" (cf. expresia „*schlecht und recht*"), iar apoi „nefolositor, rău", nu rezultă de aici că avem a face cu o schimbare de ordin stilistic, ci cu una de semantică, fiindcă adjectivul a fost folosit o vreme cu această semnificație care a încetat la un moment dat, făcînd loc alteia, pentru motive care nu interesează în mod direct stilistica. Cele două sensuri nu au coexistat: numai dacă acest lucru s-ar fi întîmplat — în cazul exemplului din română sau al celui din germană — am putea să le atribuim anumite valori stilistice, existente în *epoca respectivă*. Dar și atunci ar trebui să ne plasăm în contextul limbii din perioada în care aceste fapte erau privite drept inovații stilistice, deosebite de norma epocii. Goethe folosea la imperativ singular formele *nehme* pentru *nimm*, *spreche* pentru *sprich* și, deseori, la preterit *frug* pentru *fragte*. Schiller scrie și el la început *frug* și mai tîrziu *fragte*[1]. Astfel de forme interesează în primul rînd gramatica istorică a limbii germane. Ele pot intra în preocupările stilisticii diacronice, numai dacă aceasta are în vedere un sistem întreg de norme din care să rezulte că între *frug* și *fragte* exista în vremea lui Goethe o deosebire nu numai gramaticală, ci și stilistică.

2. CRITERIUL ESTETIC ÎN IDENTIFICAREA VALORILOR STILISTICE ÎN DIACRONIE

1) La cele două criterii aplicate de St. Ullmann în cercetarea diacronică a faptelor stilistice credem că se poate adăuga și al treilea, și anume acela al funcției estetice îndeplinite de un procedeu lingvistic sau altul. Este vorba de valorile expresive durabile, transmise și impuse epocilor următoare, în sensul acceptării și fixării lor ca bunuri estetice ale unei limbi artistice. Stilistica limbii poetice este preocupată să rețină aceste valori, să le clasifice și

[1] Ludwig Reiners, *Stilkunst. Ein Lehrbuch deutscher Prosa*, p. 210.

Scanned with OKEN Scanner

să le explice. Ea întîmpină însă de fiecare dată nu un simplu material sonor, lexical şi frazeologic inedit, ci o *modalitate diferită de gîndire şi de cunoaştere artistică şi deci o nouă formă de percepere şi comunicare a unora dintre relaţiile şi atitudinile omului faţă de realitate.*

Primul dintre factorii care explică astfel de valori ţine de intensitatea sau adîncimea trăirii artistice, aşadar de cauze extralingvistice, alcătuind obiectul de studiu al psihologiei actului de creaţie şi aparţinînd esteticii. Dacă îl amintim aici, e pentru că problema stilului nu este decît faţa exterioară a unei alte realităţi, aceea a creaţiei artistice înseşi, care este de ordin spiritual. Cînd cercetarea stilistică îşi propune să analizeze mijloacele de expresie ale acestei creaţii, ea disociază în chip voit o entitate existentă în comunicarea artistică sub forma unei structuri unitare. Căci, pentru a ne servi de o comparaţie, nu există o „stilistică" a sunetelor ca fenomene artistice, în afară de aceea a creaţiei muzicale şi a celei verbale[1], cum nu există o estetică a culorilor independentă de estetica tabloului pictat. Este adevărat că limba se deosebeşte de sunet şi de culoare, deoarece cuvîntul este purtătorul unui sens fundamental şi susceptibil totuşi de numeroase alte sensuri, chiar în vorbirea comună, calitate pe care n-o are nici sunetul şi nici culoarea, luate în sine. Dar, ca material artistic, sunetele articulate, lexicul şi fraza nu reprezintă prin ele însele — ca şi celelalte materiale — nişte instrumente date, care generează *sponte sua* valorile stilistice. Ele se învestesc cu această funcţie — cum am afirmat deja — cînd se subordonează actului de creaţie, exprimîndu-l în întregime şi într-un mod desăvîrşit. Prin urmare, a studia expresia stilistică înseamnă, din acest punct de vedere a cerceta un raport dintre un termen A (substanţa creaţiei, ca idee artistică) şi un termen B (substanţa verbală, ca formă a expresiei, vezi *supra*, cap. III, 2). Dacă acceptăm acest punct de plecare, atunci urmează să privim valorile expresive ca valori stilistice durabile sub un dublu aspect: acela al gîndirii artistice care le-a

[1] Despre expresivitatea sunetelor, vezi Pompiliu Dumitraşcu, *Valoarea expresivă a sunetelor*, în „Cercetări de lingvistică", XII, nr. 1, 1967, pp. 75—80.

dat naștere și acela al modalității lingvistice care le concretizează și le individualizează. Cercetarea stilistică se situează, prin natura faptelor ei, pe un teren psihologico-estetic, pe de o parte și lingvistic-expresiv, pe de altă parte[1]. Iată de ce o adevărată stilistică a limbii poetice ar trebui să se înrudească foarte de aproape cu un compartiment al esteticii fundamentat pe un material verbal.

2) Stilul nu este, așadar, „expresie" în sine, ci element al unui raport, expresie situată la capătul unui act, al unui proces; de unde rezultă că o analiză stilistică va trebui să parcurgă drumul străbătut de procesul creației, și nu să rămînă la forma lui ultimă de realizare în tiparele verbale și despărțită de substanța care i-a dat naștere și care-i justifică existența. Pe scurt, există valori stilistice cărora le conferim privilegiul de a fi durabile sau permanente, dacă ele își au izvorul în acea facultate a artistului care, prin geniul său, izbutește să atingă sensibilitatea general omenească, făcînd-o să vibreze amplu de-a lungul veacurilor, printr-o reacție emoțională caracterizată prin profunzime și intensitate. Aceasta este însă o problemă de creație artistică, pe care sîntem datori s-o presupunem prezentă de fiecare dată în analiza stilistică, fără să îndrăznim a ne lua răspunderea soluționării ei, deoarece ea depășește cadrul preocupărilor noastre. Vom menționa doar faptul că formele de expresie artistică se constituie într-un sistem de valori stilistice nu exclusiv prin noutatea lor, ci și prin aptitudinea lor de a imprima un anumit sens evoluției stilistice, întrucît nu orice noutate, afirmă pe bună dreptate Tudor Vianu, este prețioasă, ci numai aceea care stă la originea unei serii stilistice[2]. Dacă e vorba totuși de noutate, aceasta constă în modalitatea care prezidează la stabilirea unui acord între elemente diferite ca substanță — gîndire artistică și expresie verbală —, generate ambele de *obiectul real al comunicării*. Nu este vorba așadar, în acest caz, de o simplă unitate dintre conținut și formă, cum se susține de obicei recurgîndu-se la o formulă simplificatoare, ci de o anumită *expresie* în care își găsește realizarea deplină raportul

[1] Vezi H. A. Hatzfeld, *op. cit.*, în *loc. cit.*, p. 6 și urm.
[2] Tudor Vianu, *Probleme de stil și artă literară*, p. 443.

dintre cele două elemente: gîndirea artistică și modalitatea lingvistică în care cea dintîi se concretizează. Aceasta cu atît mai mult cu cît cuvîntul nu este numai un semn ai cărui termeni ne trimit unul spre altceva *(aliquid pro aliquo)*, după remarca de altfel justă făcută de filozofia medievală și amintită de Jean Cohen[1], ci un semn *despre* ceva. Să adăugăm, ducînd mai departe una din constatările lui Bally, că, în ultimă instanță, cuvîntul este un semnal, susceptibil nu numai să numească, ci să și evoce, să creeze reprezentări ale lumii și vieții, să determine stări sufletești care sînt la rîndul lor provocate, precizăm noi, de ceea ce se află în afara lui, așadar de împrejurări ale existenței, de o realitate ontologică. În acest sens, cuvîntul va fi pentru noi *aliquid propter aliquod.* Acest *aliquod* este în definitiv sursa primă a gîndirii noastre, gîndire care nu se îndreaptă spre ea însăși pentru a deveni propriul ei obiect de reflecție, decît pentru motivul că realitatea este gîndită de noi sub forma conceptelor, transfigurate în artă sub forma „imaginilor", nu mai puțin autentice și „reale" cînd este vorba de trăirile individuale și de expresia atitudinilor noastre față de ceea ce ne înconjură. Să recurgem la un exemplu.

În scena despărțirii regelui Lear de Cordelia, pe care nefericitul monarh o ține fără viață în brațele lui, el i se adresează cu aceste cuvinte: *„Cordelia ! Cordelia ! stay a little"* (Cordelia ! Cordelia ! mai stai puțin). Există în această rugăminte o întreagă tragedie, aceea a conștiinței care trăiește chinul remușcării: regele o imploră să mai întîrzie o clipă pentru a-și putea mărturisi cumplita sa vină, care-și are izvorul în cunoaștere, căci drama regelui Lear este drama limitelor cunoașterii morale a sufletului omenesc[2]. Verbul *a sta (a rămîne)* la modul imperativ exprimînd rugămintea, împreună cu determinarea temporală *o clipă*, interesează stilistica, deoarece propoziția în forma ei imperativă denumește o realitate posibilă numai în planul subiectiv al conștiinței îngrozite de ea însăși în mo-

---

[1] Jean Cohen, *Structure du langage poétique*, p. 27.

[2] Cf. și comentariul făcut pe marginea acelorași cuvinte de C. Dobrogeanu-Gherea, *Asupra criticei*, în *Critice*, I, București, E.P.L.A., 1956, p. 43.

Scanned with OKEN Scanner

mentul în care i s-a descoperit adevărul, cînd a luat act, printr-o jertfă, de această descoperire. „*Stay a little*“ înseamnă, aşadar, pentru eroul lui Shakespeare „mai stai doar atît cît să-ţi mărturisesc, mărturisindu-mi prin aceasta şi mie însumi, întunericul în care am rătăcit. Aceasta, pentru o clipă, doar ca să mă pot izbăvi de povara propriei mele constiinţe“. Tragismul situaţiei constă în această nevoie de „reabilitare“, pentru a cărei împlinire ar fi fost de ajuns totusi un singur cuvînt în stare să compenseze o viaţă de rătăcire pe drumul cunoasterii. Totul ar putea să atîrne de această clipă, de acest cuvînt, dar tocmai acest lucru ce putea fi atît de lesne de dobîndit într-o întreagă viaţă nu mai e cu putinţă acum, decît în închipuirea unui om, al cărui suflet răvăsit de o imensă durere se va prăbusi zdrobit de osînda luciditătii tardive. Totusi, gestul său si tonul patern al vorbelor, pe care ni le imaginăm rostite în soaptă, ca lîngă leagănul unui copil, nu fac din regele Lear un erou bîntuit de meditaţii sumbre, ci o reală si zguduitoare fiinţă omenească.

Sîntem obligaţi deci să facem din nou drumul îndărăt, de la mijloacele de expresie la *ceea ce* exprimă ele si să constatăm de fiecare dată că *valorile stilistice se situează nu în punctul final al cercetării expresiei literare, ci pe drumul ce duce de la ideea artistică la formele realizării ei*. Fiind un raport între doi termeni, stilul reclamă acordarea obiectului cercetării cu cei doi poli înăuntrul cărora se situează domeniul faptelor. Acest domeniu nu poate fi detasat de trăirea artistică si de viziunea poetului sau de natura si sensul acestei viziuni, iar dacă acestea se înscriu pe o anumită *orbită* — conditie esentială a existentei artei însesi —, expresia stilistică îsi cîstigă si ea dreptul la supravieţuire. În acest caz, vom ajunge mai usor la distingerea valorilor semantice de cele stilistice si la identificarea valorilor stilistice durabile, privite ca valori motivate estetic.

3) Să urmărim, în acest sens, cîteva fapte din istoria limbii poetice româneşti de-a lungul unui şir de epoci. Cînd Vasile Cîrlova cîntă ruinele Tîrgovişteі, meditaţia

Scanned with OKEN Scanner

asupra timpului ce acoperă cu uitarea măririle trecute găsește forme de expresie ca acestea:

„Dar, în sfîrșit, Saturn, cum i s-a dat de sus
În negura uitării îndată v-a supus.

Cum toate se răpune ca urma îndărăt
Pe aripile vremii de nu se mai arăt".

Imaginile de factură romantică sînt purtătoarele unor sensuri caracteristice întregii filozofii a romantismului, înclinat spre lirica de meditație, în cazul nostru asupra timpului ce se scurge ingrat și impasibil pe deasupra istoriei, a dramelor și a fericirii omenești. Conceptul filozofic este tradus în imagine și convertit într-o reprezentare. Tot astfel ideea de tristețe se adîncește și se plasticizează cînd același poet vorbește, în *Înserare*, de *negura mîhnirii*, în care se pierde sufletul ce năzuiește zadarnic spre împăcare. Substantivul *negură* este susceptibil să creeze prin conținutul său semantic reprezentarea dimensiunilor timpului ce se pierde, se întunecă, scăpînd de sub raza experienței și a condiției umane. Și tot astfel, imaginea metaforică *aripile vremii* este sugestivă pentru concretizarea ideii de trecere în zbor a timpului, de succesiune și îndepărtare perpetuă. Imaginile susțin deci o *idee poetică*, dar această condiție primară nu este suficientă cîtă vreme ea nu-și găsește echivalentul lingvistic într-o formă percepută de noi ca poetică. Ideea dobîndește aici adîncime și ecou emoțional, întrucît termenii ce o compun sînt învestiți cu o semnificație evocatoare, datorită îmbinărilor în care apar și care sînt de altă natură. Căci, desfăcîndu-le din legăturile lor, adică transpunînd structura lor stilistică în una gramaticală, ajungem la următoarele variante: *uitarea ca o negură, mîhnirea ca o negură, timpul* (ce trece) *ca o pasăre în zbor*. În aceste formule, fuziunea elementelor stilistice este parțială, căci mintea noastră le percepe în virtutea unor analogii, care fac posibilă comparația. Prin inversiune și contragerea comparației se obține construcția numită în gramatică genitivul termenului comparat: *negura uitării*. Procesul este însă aici mai complex, de unde și impresia stilistică mult mai puternică, deoarece prin inversiunea substantivului din comparație și transfor-

Scanned with OKEN Scanner

marea lui în determinat se obține o expresie metaforică, rezultată din comprimarea unei construcții bazate pe analogie în una creată prin identificare: noțiunea de *uitare* este concretizată prin atributul ei, acela de a fi *opacă, întunecoasă:* (ca o) *negură.* Percepția noastră însă este aici unică și nu distribuită în două elemente, între care se stabilește o relație sintactică. Putem considera și expresia *uitarea ca o negură* drept o formulă stilistică, dar ea este o variantă de gradul al doilea, diferită calitativ de cea metaforică, în sensul că furnizează o cantitate de informație artistică situată sub nivelul aceleia produse de metaforă.

Cîtă vreme cercetarea stilistică va avea în vedere punctul de plecare al expresiei stilistice, adică ideea artistică sau viziunea proprie și originală a scriitorului, ea va fi ferită de primejdia de a cădea într-o interpretare impresionistă și subiectivă. În afară de aceasta, o astfel de cercetare ne dă posibilitatea să urmărim felul în care se impun și se transmit valorile stilistice, fapt ce prezintă interes deosebit pentru cunoașterea evoluției limbii poetice, privită sub aspectul mijloacelor care reprezintă istoria artei literare. Credem că procedeul discutat de noi mai sus face parte dintre aceste mijloace care ne întîmpină de-a lungul istoriei limbii artistice românești. Ne vom limita, pentru aceasta, la cîteva exemplificări din limba lui Eminescu și a lui M. Sadoveanu.

4) La Eminescu, cum observă G. Călinescu, unele cuvinte uzuale se încarcă cu o semnificație nouă și adîncă prin faptul că sînt purtătoare ale unor idei fundamentale: „Ideea cosmică are nevoie de cuvîntul *lumi*, infinitatea uranică de *oceane*, finalitatea de *sens*, rotația anotimpurilor de *colindare*, ideea nepătrunsului de *eres* . . ." etc. Și mai departe: „În fond, prin urmare, vocabularul poetului e o ladă cu imagini și a le cerceta înseamnă să ne întoarcem din nou asupra viziunii lui"[1].

G. Călinescu are în vedere limbajul filozofic al poeziei eminesciene, folosit ca mijloc de exprimare figurată a conceptelor. Constatarea importantă a istoricului nostru literar ar putea fi întregită cu observația că deseori lexicul poetic este împrumutat în poezia lirică a lui Eminescu

[1] G. Călinescu, *Opera lui Mihai Eminescu*, IV, p. 241.

Scanned with OKEN Scanner

din domeniul termenilor abstracți, printre care se numără *gînd, gîndire* cu sinonimele lor *cuget, cugetare,* care intră în structura unui mare număr de imagini: „Cînd însuși glasul *gîndurilor* tace / Mă-ngînă cîntul unei dulci evlavii" *(Cînd însuși glasul);* „Ce-adînc trecut de *gînduri,* e-n noaptea lui adîncă" *(Nu mă înțelegi);* „Și *gîndirilor* dînd viață, suferințele întuneci" *(Scrisoarea I);* „Căci pentru care altă minune decît tine / Mi-ași risipi o viață de *cugetări* senine / Pe basme și nimicuri cuvinte cumpănind" *(Nu mă înțelegi).* Cum se vede din ultimele exemple, mai ales, cuvintele în discuție sînt întrebuințate în sensul lor propriu, de imagini „intelectuale", ceea ce nu aduce prejudicii valorii lor stilistice. Același substantiv este asociat uneori cu termenul popular *cumpănă:* „Ci *cumpăna gîndirii* și azi nu se mai schimbă" *(Se bate miezul nopții);* „Nici încline a ei limbă / Recea *cumpănă-a gîndirii*" *(Glossă).* Sînt metafore al căror sens este elocvent pentru caracterul de meditație al poeziei lui Eminescu și pentru semnificația lucidă pe care o atribuie el actului cunoașterii artistice. Cu alte cuvinte, elementele lingvistice ale imaginilor indică natura reflexivă a lirismului lui Eminescu și aspirațiile cunoașterii sale filozofice și poetice, factori care au determinat apelul la materialul de limbă necesar exprimării orizontului vast al gîndirii sale artistice. Emoțiile poetului, chiar cînd par vibrații ale simțirii, se fundamentează, se întregesc și se adîncesc în stări ale intelectului. În această privință, arta literară a poetului seamănă din ce în ce mai puțin cu aceea a înaintașilor săi. Ea se apropie însă de formele stilistice ale predecesorilor prin ceea ce poetul a asimilat de la aceștia ca elemente materiale ale limbajului poetic[1]. Din rîndul acestor mijloace fac parte termeni ca *noapte, negură, umbră:* „Din *noaptea veșnicei uitări* în care toate curg . . ." *(Din noaptea . . .);* „Și din *noaptea amintirii* mii de doruri ea ne scoate . . ." *(Scrisoarea I);* „Căci în *noaptea neființei* totul cade, totul tace" *(ibidem);* „Revarsă liniște de veci pe *noaptea mea de patimi*" *(Luceafărul);* „O, mamă, dulce mamă, din *negură de vremi* / Pe freamătul de frunze la

[1] Cf. articolul nostru, *Eminescu și limba poetică a înaintașilor,* în *M. Eminescu-I. Creangă, Studii,* Timișoara, 1965, pp. 92—100.

tine tu mă chemi" *(O, mamă . . .);* „Atunci te chem, chemarea-mi asculta-vei, / Din *neguri reci* plutind te vei desface ?" *(Cînd însuşi glasul);* „Cu *umbre* care nu sînt v-a-ntunecat vederea" *(Împărat şi proletar);* „Cu-a tale *umbre* azi în van mă-npresuri . . ." *(Trecut-au anii);* „Cînd prin această lume să trecem ne e scris / Ca *visul unei umbre* şi *umbra unui vis*" *(Despărţire).*

Astfel de imagini, al căror început îl găsim la primii romantici, aparţin mijloacelor celor mai caracteristice ale artei poetice eminesciene, ele avînd însuşirea de a da *relief stilistic* expresiei poetice, pentru că izvorul lor coboară în gîndirea artistică a poetului sau în natura filozofică a liricii sale, în caracterul ei de meditaţie ce străbate întreaga sa creaţie. Avem sentimentul net — aşa cum l-au avut şi cei mai de seamă contemporani ai poetului — că în astfel de versuri cuvîntul nu este un simplu substantiv sau epitet, fie şi metaforic, ci dimpotrivă, că el intră în poezie cu un întreg cortegiu de reprezentări, care vin de pe tărîmurile îndepărtate ale cugetării abstracte, dar care se transfigurează în expresii ale intuiţiei. Căci *negură* înseamnă „îndepărtare, înstrăinare, despărţire, uitare", tot astfel cum *umbră* poate însemna „amăgire" sau „amintire îndepărtată" sau „aparenţă"[1].

Înrudită cu metaforele menţionate este la Eminescu şi metafora *valului,* pentru exprimarea simbolică a ideii de trecere necurmată a vieţii, a veşnicei ei prefaceri şi primeniri. Acesta este sensul pe care sîntem tentaţi să-l atribuim metaforei în discuţie. Dacă poetul ar fi conferit metaforei această semnificaţie, am fi fost îndreptăţiţi să descoperim în creaţia sa temeiurile unei gîndiri dialectice. Deşi aproape de această concepţie, gîndirea poetului se exprimă însă pe alte coordonate. *Valul* este în poezia lui Eminescu expresia figurată, simbolică a ideii de curgere neîntreruptă, fără popas şi sfîrşit, dar şi fără descifrarea înţelesului ei intim şi ultim; părînd că dezvăluie esenţa lucrurilor, aparenţele o ascund privirii noastre: „Din *valurile* vremii iubita mea răsai / Cu braţele de marmur, cu

[1] Pentru semnificaţia stilistică a motivului *umbrei* la Eminescu, vezi Gr. Scorpan, *Un laitmotiv al poeziei lui Eminescu: umbra,* în „Arhiva", XLIII, 1936, pp. 1—12 (extras).

Scanned with OKEN Scanner

părul lung, bălai" *(Din valurile vremii);* „Cînd *valuri* află un mormînt, / Răsar în urmă *valuri*" *(Luceafărul)* etc. Comparația condensată într-o imagine metaforică cu caracter simbolic aparține aici sferei intelectuale, adică trebuie întoarsă spre orizontul de gîndire al poetului. Ea este unul dintre mijloacele stilistice cele mai specifice ale poetului de a-și exprima concepția despre lume, umbrită de vălul sumbru al pesimismului. Căci eterna schimbare a lumii este pentru poet doar o iluzie, un joc al aparențelor, o dialectică înșelătoare a formelor: „Tot alte *unde*-i sună aceluiași pîrău" *(Despărțire),* idee care găsise în *Epigonii* o formulare sentențioasă, lipsită de orice echivoc și cu implicații de gîndire mai directe: „Toate-s praf, lumea-i cum este și ca dînsa sîntem noi".

Sintagma de tipul *noaptea uitării* o găsim și în limba lui Sadoveanu, care o folosește sub trei din formele ei posibile, și anume sub aceea de genitiv al termenului comparat, de genitiv al termenului calificat și de genitiv al calității (cf. *supra,* cap. III, 4). Avem în vedere nu sensul lexical al elementelor acestor sintagme, ci modalitatea îmbinării sintactice, aceeași ca și în exemplele citate din Eminescu. Cu alte cuvinte, ceea ce este comun celor doi scriitori este procedeul sintactic la care ei fac apel, procedeu autorizat de posibilitățile limbii române, nu și de materialul lexical, care diferă, întrucît ține de originalitatea viziunii artistice a fiecărui scriitor în parte.

5) Iată, așadar, cîteva dintre valorile stilistice care și-au cîștigat dreptul la supraviețuire în limba artistică, deși ele reprezintă trăsături expresive individuale prin conținutul semantic și stilistic al elementelor ce compun sintagma, nu și prin tipul de îmbinări luat în sine; acesta este, cum semnalam în capitolul menționat mai sus, de origine veche și ne întîmpină deopotrivă și la scriitori de altă limbă. Astfel de particularități expresive intră într-o serie stilistică, iar aceasta face parte, la rîndul ei, dintr-o serie istorică, fiind determinată de un anumit fel al viziunii artistice. În primul caz, al lui Cîrlova, ea derivă din sfera universului poetic, așa cum îl concepea meditația romantismului. Eminescu reia procedeul, subordonîndu-l propriei sale gîndiri artistice, din care derivă valorile stilistice noi ale limbii poetice românești. Sadoveanu face apel

Scanned with OKEN Scanner

la același tip sintactic, pus de data aceasta în acord cu formula specifică a prozei sale, unde peisajul și narațiunea apar însoțite de comentariul indirect al scriitorului, care situează descrierea și povestirea într-un cadru psihologic, într-o ambianță spirituală. Putem vorbi în aceste cazuri de un criteriu de identificare, pe plan diacronic, a valorilor stilistice, de elemente permanente ale expresivității poetice, cîtă vreme evoluția ulterioară a formelor de expresie nu anulează, ci menține și confirmă aceste valori, conferindu-le prestigiu estetic. Aceasta se realizează prin confruntarea lor cu o întreagă serie de formule stilistice, față de care un anumit tip de expresie se impune și biruie, dîndu-și examenul de rezistență stilistică și artistică în contextul și de-a lungul istoriei artei literare.

Scanned with OKEN Scanner

CONCLUZII

La capătul acestei expuneri se impun următoarele concluzii:

1. Cercetarea noastră s-a limitat la un aspect al stilului, şi anume cel reprezentat de categoria expresivităţii poetice, căreia i-am atribuit sensul de calitate fundamentală ce caracterizează limba artistică în general. Prezentă de-a lungul istoriei stilisticii, de la retorică şi pînă la stilistica structuralistă, dar ascunsă sub denumiri variate şi privită din perspective diferite, expresivitatea literar-artistică nu poate fi izolată de factorii ce condiţionează şi definesc funcţia ei în comunicarea artistică. Aceşti factori sînt de natură lingvistică, psihologică şi estetică.

2. Potrivit celui dintîi, expresivitatea poetică îşi găseşte fundamentarea în virtualităţile limbii actualizate în procesul comunicării artistice. Trecerea de la starea potenţială la actul realizat prin limbajul artistic se exprimă sub forma unui raport între general şi individual, între uz şi inovaţie, între convenţie şi creaţie. Expresia sonoră şi conţinutul semantic se constituie şi se combină ca termeni ai unei relaţii între forma a două substanţe: forma pe care o ia substanţa materială a expresiei şi forma pe care o ia substanţa ideală a conţinutului. Stilul este manifestarea şi concretizarea acestui raport solidar de dublă dependenţă într-o structură artistică.

3. Expresivitatea este prin latura ei ce ţine de semnificat un produs elaborat al subiectivităţii artistului, func-

Scanned with OKEN Scanner

ţia ei relevîndu-se prin adecvarea mijloacelor lingvistice la substanţa semantică a comunicării. Structura verbală a operei literare este o structură semantică în care este implicată o reprezentare trăită, autentică şi emoţională a lumii. Acest lucru este posibil numai dacă acordăm semnului lingvistic, pe lîngă funcţia sa în sistem, şi o funcţie extralingvistică, prelungind-o pînă la obiectul (fenomenul, starea de conştiinţă) pe care el îl numeşte, căci în virtutea acestuia şi numai în virtutea lui cuvîntul poate funcţiona ca semn. Ca şi în limba comună, şi cu atît mai mult în limba artistică semnul lingvistic nu este numai *aliquid pro aliquo*, ci *aliquid propter aliquod*.

4. Limba operei literare este artă, adică expresivitate, şi prin substanţa ei sonoră, prin ritm, prin felul particular de organizare internă a elementelor ce alcătuiesc ţesătura ei sintactică. Prin toate acestea, topite într-un flux verbal de o natură specifică, ea acţionează asupra sensibilităţii umane, o răscoleşte şi o tulbură. Emoţia estetică vine spre noi purtată de undele acestui amestec savant de înţelesuri, sunete, îmbinări şi cadenţe, pe care conştiinţa destinatarului le înregistrează ca expresive şi determinate, regăsindu-se pe sine printr-un act de fuziune, de integrare a subiectului care percepe în obiectul perceput prin forma lui elaborată şi unică, aptă să comunice un sens unic.

5. Pentru îndeplinirea acestor funcţii, limba artistică se foloseşte de mijloace „figurate“ de expresie, ea devine „o altă limbă“, cu o altă organizare formală, condiţionată de schimbările produse în planul semantic, acestea fiind la rîndul lor determinate de modificările suferite în planul designaţilor, adică al obiectelor desemnate, surprinse într-o ordine nouă, în raporturi inedite, ca rezultat al unei viziuni artistice proprii, creatoare. Aceasta face ca limbajul expresiv, *ornatus facilis* sau *ornatus difficilis*, să funcţioneze ca *limbaj propriu al artei literare*.

6. În ansamblul ei, expresivitatea poetică este o categorie stilistică ce ţine de structura artistică a operei, manifestată în context şi prezentă sub forma unor dominante stilistice care pun în evidenţă prin subtext sensurile acoperite, adînci ale unei creaţii individuale ce figurează ca un întreg şi pentru analiza căreia este necesară raportarea

Scanned with OKEN Scanner

la întreg. Mijloacele sonore, lexicale, gramaticale și prozodice își asumă rolul de procedee dominante care diferențiază și definesc individualitatea stilistică a unui scriitor sau a unei opere.

7. Fiind un studiu în primul rînd sincronic, stilistica literară își vede limitat cîmpul de cercetare la valorile expresive actuale, adică la cele aparținînd unei epoci în care autorul și destinatarul enunțului poetic au ca termen de referință același sistem de norme. Aceasta nu exclude posibilitatea studiului diacronic al expresivității poetice, cu condiția să se țină seama de distincția între valorile semantice și cele stilistice în raport cu sistemul corespunzător dintr-o perioadă mai veche a istoriei mijloacelor de expresie. Criteriul stilistic va trebui confruntat nu numai cu frecvența unor astfel de mijloace, ci mai ales cu judecata de valoare *sub specie temporis*, singura care poate conferi valorilor expresive suportul perenității artistice, garantat de felul receptării artei literare de către conștiința umană de-a lungul veacurilor.

Scanned with OKEN Scanner

BIBLIOGRAFIE

Academia Republicii Populare Române, *Gramatica limbii române*, vol. I—II, ediția a 2-a, 1963.

Alexandrescu, Sorin — Rotaru, Ion, *Analize literare și stilistice*, București, Editura didactică și pedagogică, 1967.

Andía, María Alejandrina, *La estilística de la poesía y el símbolo*, în „Cuadernos del Sur", nr. 5, 1966.

Andriescu, Al., *Creație și explicație* (II), în „Cronica" din 9 iulie 1966.

Antoine, Gérald, *La stylistique française. Sa définition, ses buts, ses méthodes*, în „Revue de l'Enseignement supérieur", nr. 1, 1959.

Antoine, Gérald, *Stylistique des formes et stylistique des thèmes*, Université de Bucarest, Cours d'été et Colloques scientifiques, Sinaia, 1966.

Aristotel, *Poetica*, studiu introductiv, traducere și comentarii de D. M. Pippidi, București, Editura Academiei R.S.R., 1965.

Bally, Charles, *Traité de stylistique française*, Heidelberg-Paris, Carl Winter's Universitätsbuchhandlung, 1909.

Bally, Charles, *Le langage et la vie*, Genève-Heidelberg, 1913, troisième édition, Payot, Paris, 1935.

Barbu, N. I., *Sintaxa limbii latine, după metoda istorico-stilistică*, ediția a 2-a revăzută și adăugită, București, Tipografia cărților bisericești, 1947.

Benveniste, É., *Le langage et l'expérience humaine*, în „Diogène", nr. 51, 1965.

Benveniste, É., *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966.

Scanned with OKEN Scanner

CUPRINS

CUVÎNT ÎNAINTE 5
INTRODUCERE 7

I OBIECTUL STILISTICII — O PROBLEMĂ DE DELIMITARE 15

II DE LA RETORICĂ LA STILISTICA LINGVISTICĂ ŞI LA STILISTICA LITERARĂ (SCHIŢĂ ISTORICĂ) 23

1. Concepţia despre stil în antichitate 23
2. Continuarea tradiţiilor antice în evul mediu şi în secolele următoare 33
3. Constituirea stilisticii. Stilistica lingvistică şi stilistica literară 37
4. Stilistica românească 48
5. Orientări actuale 77

III FUNDAMENTAREA LINGVISTICĂ A EXPRESIVITĂŢII POETICE 101

1. General şi individual în expresia stilistică. . . 101
2. Expresivitatea poetică privită ca raport determinat între forma expresiei şi forma conţinutului. 113
3. Raporturile dintre normă, alegere şi expresivitatea poetică 123
4. Mijloace gramaticale de expresie stilistică . . 138

IV FUNDAMENTAREA PSIHOLOGICO-ESTETICĂ A EXPRESIVITĂŢII POETICE 151

1. Realitate extraverbală şi reprezentare semantică; valori semantice, valori stilistice şi valori estetice 151
2. Motivarea estetică a valorilor expresive în limba artistică 164

Scanned with OKEN Scanner

V LIMBAJUL ARTISTIC FIGURAT 177
1. Metafora și comparația ca procedee ale expresivității poetice 177
2. Sistem de imagini și expresivitate poetică . . 194

VI EXPRESIVITATE ȘI CONTEXT 207
1. Context gramatical și context (subtext) stilistic. 207
2. Tipuri de subtext stilistic 215

VII INDIVIDUALITATE STILISTICĂ ȘI VIZIUNE ARTISTICĂ 221
1. Noțiunea de individualitate stilistică 221
2. Individualitate stilistică și structură artistică . . 223

VIII SINCRONIE ȘI DIACRONIE ÎN CERCETAREA STILISTICĂ 237
1. Valori semantice și valori stilistice în diacronie. 237
2. Criteriul estetic în identificarea valorilor stilistice în diacronie 256

CONCLUZII 267
BIBLIOGRAFIE 271

REDACTOR: MIOARA REICHENBERG
TEHNOREDACTOR: ADRIAN MORARU

COLI DE TIPAR: 17,50.
INDICI PENTRU CLASIFICAREA ZECIMALĂ:
BIBLIOTECI MARI: 8.0, BIBLIOTECI MICI: 8

TIPARUL EXECUTAT SUB COMANDA Nr. 731. LA
ÎNTREPRINDEREA POLIGRAFICĂ CLUJ
STR. BRASSAI NR. 5—7
REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

Scanned with OKEN Scanner

AU APĂRUT:

GEORGE IVAȘCU
Istoria literaturii române (vol. I)

G. I. TOHĂNEANU
Stilul artistic al lui Ion Creangă

COLECTIV
Dicționar de expresii și locuțiuni românești

COLECTIV
Dicționar al literaturii engleze

NINA FAÇON
Istoria literaturii italiene

Lei 11,–

Scanned with OKEN Scanner

Prin problemele teoretice abordate, prin bogăția și diversitatea informației bibliografice și mai ales prin comentariile textelor literare (alese din opera lui Eminescu, Blaga, Arghezi, Sadoveanu ș.a.), lucrarea constituie o realizare valoroasă în domeniul stilisticii românești.

Deosebit de interesantă și utilă pentru cititori este schița istorică în care se prezintă evoluția concepțiilor despre stil din antichitate pînă astăzi.

Cartea lui Ștefan Munteanu va contribui — sperăm — la elucidarea multor probleme fundamentale ale acestei discipline controversate care este stilistica.

Editura Științifică